

Джон **Джафари**

ИНТЕРВЬЮ



Санкт-Петербург
Издательский Дом
«Азбука-классика»

2007

УДК 791
ББК 85.373(3)
Д 41

Jim Jarmusch. Interviews
Edited by Ludvig Hertzberg

Copyright © 2001 by University Press of Mississippi

Published by agreement with University Press of Mississippi,
3825 Ridgewood Road, Jackson, MS 39211. Website:
www.upress.state.ms.us

Составитель Людвиг Херцберг

Перевод с английского
Елизаветы Бурмистровой, Александра Брагинского

Оформление серии Александра Ефимова

Д 41 **Джим Джармуш: Интервью** / Сост. Л. Херцберг;
Пер. с англ. Е. Бурмистровой, А. Брагинского. —
СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. —
352 с. — (Арт-хаус).

ISBN 978-5-91181-420-5

Книгой «Джим Джармуш: Интервью» издательство «Азбука» открывает новую серию «Арт-хаус», которая будет посвящена современным мастерам культуры. Интервью, представленные в данном сборнике, охватывают все творчество самого культового из культовых режиссеров наших дней, постановщика таких кинохитов, как «Вне закона» с Томом Уэйтсом и «Мертвец» с Джонни Деппом, «Ночь на Земле» и «Пес-призрак: Путь самурая», «Сломанные цветы» и «Кофе и сигареты».

© Е. Бурмистрова, перевод, 2007

© А. Брагинский, перевод, 2006, 2007

ISBN 978-5-91181-420-5 © Издательский Дом «Азбука-классика», 2007

Предисловие

В пресс-релизе для фильма «Страннее рая»¹, впервые привлечшего внимание широкой публики к молодому режиссеру, Джим Джармуш полушутливо характеризует свою картину как «черную комедию в духе неореализма, снятую неким воображаемым режиссером из Восточной Европы, который бредит фильмами Одзу и отлично знаком с американским сериалом пятидесятых „Молодожены“». Этот пассаж как нельзя лучше характеризует не только фильм, но и самого Джармуша — возможно, наиболее одаренного и творчески активного режиссера в американском независимом кинематографе за последние двадцать лет. Как показывают интервью, включенные в данный сборник, Джармуш всегда любил смешивать компоненты совершенно разных культур, чтобы получить нечто новое, не поддающееся привычной классификации, преодолеть границы между высоким и низким, создать новый образ Америки и обнаружить иной облик привычных вещей, взглянув на них отстраненно. При этом режиссер никогда не теряет чувства юмора и отнюдь не чужд самоиронии.

«Я до сих пор считаю себя каким-то ненастоящим, неправильным кинорежиссером, — признавался Джармуш Джонатану Розенбауму в интервью 1994 года. — Наверное, потому, что я начал снимать кино вместе с друзьями и сценарии всегда писал, в общем-то, для них. Я и сейчас делаю то же самое...» Задумывая очередной фильм, Джармуш никогда не беспокоился о том, как обозначить его в системе традиционных жанров кинематографа или искус-

¹ Также известен под названием «Более странно, чем в раю».

ства вообще. Он искал новые пути — именно это и стало для него ключом к успеху. С момента выхода на экран первой полнометражной ленты Джармуша «Вечные каникулы»¹, которую он снял еще во время учебы в киношколе, и вплоть до премьеры его последнего фильма «Пес-призрак: путь самурая» журналистов больше всего интересует путь самого режиссера — путь, на котором он обрел оригинальность и отрешенный, невероятно серьезный юмор, отличающий все снятые им ленты. В ответ Джармуш не устает объяснять, как он задумывает фильмы «наоборот», как сначала мысленно выбирает актера на главную роль, потом просматривает свои заметки, отрывки и случайные записи, скопившиеся за какое-то время, и как из отрывочных записей постепенно складываются сюжет и атмосфера будущего фильма. Помимо этого, он постоянно подчеркивает, что многим обязан влиянию других режиссеров и прочих людей искусства, и никогда не забывает сказать, что актеры и съемочная группа во многом являются соавторами его фильмов.

Однако всякий раз, когда Джармушу предлагают углубиться в теоретические рассуждения о стиле, тематике или философском подтексте его картин, ответы режиссера становятся сдержанными, почти односложными. «Я не умею анализировать [свое] кино и ненавижу вспоминать свои старые фильмы», — сказал он Дж. Розенбауму два года спустя в интервью, также включенном в настоящий сборник. В недавнем интервью с Крисом Кэмпбином Джармуш тоже говорит, что чувствует некую глубинную связь между «Мертвецом» и «Псом-призраком», но не готов самостоятельно ее анализировать: «Пусть этим занимаются те, кто умнее меня, — может, и мне когда-нибудь объяснят». Конечно, это шутка, но в ней есть немалая доля истины. Режиссер утверждает, что плохо помнит свои ранние фильмы, потому что, с трудом просмотрев их один раз, больше к ним не возвращается. Кроме того, он часто подчеркивает, что не любит говорить о собственном восприятии своих фильмов, так как считает разнообразные трактовки, возни-

кающие у зрителей, не менее ценными и боится, что его рассуждения только запутают зрителя.

Пытаясь заставить Джармуша порассуждать о его биографии и карьере, журналисты тоже оказываются в затруднительном положении. Режиссер неоднократно отмечал, что не склонен к самоанализу; более того, он утверждает, что ни один из его фильмов не является в достаточной мере автобиографическим. Джармуш рассказывает о своем детстве в Акроне, штат Огайо; о нью-йоркской панк-рок-сцене, ставшей для него в ту пору источником вдохновения; об учебе в Париже, где он в течение семестра должен был заниматься литературой, а вместо этого большую часть времени проводил в Синематеке; о том опыте, который он приобрел в киношколе и во время работы ассистентом у режиссера Николаса Рэя. При этом Джармуш начисто лишен эгоцентризма и, отвечая на вопросы о своей жизни, не упускает случая выразить восхищение творчеством коллег, поблагодарить тех, кто ему помогал, или рассказать какую-нибудь забавную историю. Эта его особенность проявляется, например, в интервью, взятом у него в 1994 году Дэни Плотником: когда журналист спрашивает Джармуша, о чем бы тот рассказал аудитории, если бы ему предложили читать лекции, тому, похоже, даже не приходит в голову, что он мог бы поделиться своим режиссерским опытом или рассказать об эстетике своих фильмов. Вместо этого Джармуш заявляет: «Я бы, наверное, говорил о совершенно разных вещах, не связанных друг с другом. Можно было бы рассказать о фильмах, которые мне нравятся, я рассказал бы несколько историй из жизни — не обязательно о кино — и, может быть, прочел бы пару моих любимых стихотворений».

Джармуш всегда был необычайно честен — как в собственном творчестве, так и в своем отношении к американской киноиндустрии, единственная цель которой состоит в извлечении прибыли. С тех пор как Джармуш приобрел статус одной из ключевых фигур независимого кино, во многих интервью с ним неизбежно возникает вопрос о том, можно ли получить финансирование, не поступив-

¹ Также известен под названием «Отпуск без конца».

шись своей творческой свободой. Действительно, одним из самых сложных моментов в творческой карьере Джармуша был период после выхода на экран «Таинственного поезда» — тогда режиссер не смог найти деньги для съемок задуманного им нового фильма. Скрытный по своей натуре, Джармуш не сообщает подробностей, ссылаясь на то, что все было «слишком непросто», и замечает лишь, что именно из-за этой истории он взялся за совершенно иной, незапланированный проект — «Ночь на Земле». В интервью Плотнику он говорит: «Я был ужасно расстроен тогда и в итоге взялся за сценарий „Ночи на Земле“. Я написал его очень быстро — дней за восемь». Подобно главному герою фильма «Пес-призрак», Джармуш остается верным своему кодексу чести, даже если это обходится ему очень дорого. Эстетические предпочтения Джармуша почти не меняются с годами, хотя некоторые исключения все же есть. Например, он уже не столь бескомпромиссен в своем стремлении к «чистым» и «минимальным» структурам; в прошлом осталось и скептическое отношение к перемещению камеры и музыке, не являющейся непосредственной частью действия, которое мы видим в более ранних интервью. Эти изменения, безусловно, нашли отражение и в самих фильмах, начиная с «Мертвеца».

В интервью 1986 года для «Виллидж войс» Джейн Шапиро пишет: «Когда Джармуш отвечает на вопрос, то вначале колеблется, потом несколько раз пытается начать фразу и останавливается, подыскивая верные слова. Затем довольно долго и многословно излагает свою точку зрения. В конце своего монолога он подводит итог сказанному, еще раз повторяя основную мысль. И внезапно умолкает. Воз царяется тишина. Нисколько не тяготясь возникшей паузой, с невозмутимым видом Джармуш ждет следующего вопроса и может ждать очень долго, не нарушая молчания». На вопрос журналистки о том, как он чувствует себя в ситуации интервью, режиссер отвечает следующее: «Я чувствую, что не могу до конца выразить словами свои мысли. В моих фильмах, в сценариях, которые я пишу, очень короткие диалоги, и часто — а точнее, всегда — моим героям трудно общаться друг с другом. Мне нравится речь, нра-

вится слушать, как люди говорят, как они о чем-то договариваются. Я люблю, когда люди выражают свои мысли не слишком внятно и членораздельно. Но мои собственные мысли — мне неприятно просто их высказывать. Но говорить о вещах очень личных мне тоже не нравится — слишком отдает психоанализом. Личные разговоры — совершенно особая вещь, не предполагающая никакой публичности. Вообще, порой очень сложно понять, что происходит: или ты просто даешь интервью в поддержку фильма, или на самом деле разговариваешь с кем-то, или же ты разговариваешь с прессой, а может быть, с людьми, которые прочтут это интервью... Это меня смущает. Сильно смущает».

Из интервью, включенных в этот сборник (если читать их последовательно), складывается не только хроника режиссерской карьеры Джармуша, но и картина эволюции очень чуткого и совершенно независимого творческого сознания. Джим Джармуш предстает как очень добрый, внимательный человек, окутанный теплым юмором, человек, который с годами начинает питать все большую любовь к своему делу, равно как и к самым незначительным жизненным мелочам, которые выходят у него в фильмах такими печальными и такими прекрасными.

В соответствии с политикой издательства «University Press of Mississippi» в отношении сборников интервью ни один из содержащихся в данной книге текстов не подвергался существенной редакторской правке. И хотя из-за этого в разных интервью реплики Джармуша иногда повторяются, мы надеемся, что этот более полный вариант окажется небесполезным для исследователей. И что еще важнее, повторы — неотъемлемая часть своеобразной манеры Джармуша излагать свои мысли, черта, характеризующая его как человека глубокого и проницательного. В двух случаях у меня был выбор между полным интервью и его сокращенной версией, которая появилась в печати. В обоих случаях я выбрал первый вариант, так как в напечатанных версиях было опущено немало интересных моментов. Также я решил включить в сборник два интервью, которые были опубликованы на немецком и финском языках и за-

тем переведены обратно на английский. Спешу предупредить читателей, что здесь неизбежна определенная вторичность, присущая любому переводу. Всегда существует риск, что перевод может отличаться по стилю от исходного текста интервью, но все же мне хочется надеяться, что нам удалось передать дух оригинала и основные мысли, высказанные Джармушем в этих беседах.

Множество людей оказали мне неоценимую помощь в процессе подготовки этого издания. Я хотел бы выразить особую благодарность Джонатану Розенбауму, Джеральду Пири, Врени Хокеньюс, Ларри Да Силвейре, Меган Фаррелл, Стефани Косефф, Рейчел Денгиз, а также всем авторам и редакторам, с которыми я сотрудничал, работая над этой книгой. Я также благодарю сотрудников издательства «University Press of Mississippi» Энн Стаскевич, Зиту Шринивашан и Уолтера Биггинса за неизменное участие и интерес к моей работе. Наконец, огромное спасибо моим родителям и, конечно же, Ульрике.

Людвиг Херицберг

Краткая биография Джима Джармуша

1953 — 22 января, родился в городе Акрон, штат Огайо.

1972 — поступает на факультет журналистики в Северо-Западный университет (Чикаго).

1973 — переводится в Колумбийский университет в Нью-Йорке, где изучает английскую и американскую литературу.

1974—1975 — последний семестр проводит в Париже, где активно посещает Синематеку.

1976 — поступает в киношколу Нью-Йоркского университета, где обучается в течение четырех лет. На последнем курсе работает ассистентом у режиссера Николаса Рэя, в то время преподававшего на отделении кинематографии. В это время Джармуш также является членом группы *Del-Byzanteens*, играющей «новую волну».

1979 — начинает работу над своей первой полнометражной лентой «Вечные каникулы» (Permanent Vacation). Бюджет фильма составили средства, полученные по гранту и предназначенные для оплаты обучения. По этой причине не получает ученой степени (это происходит лишь годы спустя). «Вечные каникулы» завоевывают награду Мангеймского кинофестиваля (Германия) и признание европейской публики.

1982 — на пленку, оставшуюся у Вима Вендерса после съемок фильма «Положение вещей» (The State of

Things), Джармуш снимает получасовую картину «Страннее рая» (Stranger Than Paradise).

1984 — выпускает полнометражную версию фильма «Страннее рая», которая получает приз «Золотая камера» на Каннском кинофестивале.

1986 — выходит на экран фильм «Вне закона» (Down by Law), который, помимо прочего, приносит мировую известность итальянскому комедийному актеру Роберто Бенини. Начинает работу над циклом короткометражных фильмов «Кофе и сигареты» (Coffee and Cigarettes).

1989 — премьера фильма «Таинственный поезд» (Mystery Train).

1991 — премьера фильма «Ночь на Земле» (Night on Earth).

1993 — «Где-то в Калифорнии» (Somewhere in California), третья новелла из цикла «Кофе и сигареты», получает приз за лучшую короткометражную ленту на Каннском кинофестивале.

1995 — премьера фильма «Мертвец» (Dead Man).

1996 — снимает документальный фильм «Год лошади» (Year of the Horse) о рок-музыканте Ниле Янге и его группе *Crazy Horse*. Премьера фильма состоялась годом позже.

1999 — премьера фильма «Пес-призрак: путь самурая» (Ghost Dog: The Way of the Samurai) на Каннском кинофестивале.

2003 — премьера завершённого проекта «Кофе и сигареты».

2005 — премьера фильма «Сломанные цветы» (Broken Flowers) на Каннском кинофестивале; фильм получает Гран-при.

Фильмография Джима Джармуша

1980

ВЕЧНЫЕ КАНИКУЛЫ (PERMANENT VACATION)

Производство: Cinesthesia Productions

Продюсер/Режиссер/Сценарист/Режиссер монтажа: **Джим Джармуш**

Оператор: Том Ди Чилло

Композиторы: **Джим Джармуш**, Джон Лури

В ролях: Крис Паркер (Алоисиус «Алли» Паркер), Лила Гэстил (Ли́ла), Мария Дювал (девушка-испанка), Рут Болтон (мать), Ричард Боэс (ветеран), Джон Лури (саксофонист), Эрик Митчелл (скупщик автомобилей), Сара Драйвер (медсестра), Фрэнки Фэйсон (человек в фойе)

Продолжительность: 77 минут

Цветной

1982

СТРАННЕЕ РАЯ (STRANGER THAN PARADISE)

Этот короткометражный фильм стал впоследствии первой частью («Новый мир» (The New World)) полнометражного фильма, вышедшего на экран в 1984 году под тем же названием.

Продолжительность: 30 минут

1984

СТРАННЕЕ РАЯ (STRANGER THAN PARADISE)

Производство: Cinesthesia Productions, Grokenberger Film-Produktion в сотрудничестве с ZDF, Kleine Fernsehspiel, Christoph Holch

Продюсер: Сара Драйвер
Режиссер: Джим Джармуш
Сценарист: Джим Джармуш, часть первая («Новый мир») задумана совместно с Джоном Лури
Монтаж: Джим Джармуш, Мелоди Лондон
Оператор: Том Ди Чилло
Композиторы: Джон Лури, Эрон Пихт (композиция «Music for Two Violas»), Скриминг Джей Хоукинс (автор и исполнитель песни «I Put a Spell on You»)
В ролях: Джон Лури (Бела «Уилли» Молнар), Эстер Балинт (Ева), Ричард Эдсон (Эдди), Сесилия Старк (тетя Лотти), Дэнни Роузен (Билли), Рэммелзи (богач), Том Ди Чилло (агент авиакомпании), Сара Драйвер (девушка в шляпе)
Продолжительность: 89 минут
Черно-белый

1986

ВНЕ ЗАКОНА (DOWN BY LAW)

Производство: Island Pictures, Black Snake, Grokenberger Film-Produktion
Продюсер: Алан Клайнберг
Режиссер/Сценарист: Джим Джармуш
Монтаж: Мелоди Лондон
Оператор: Робби Мюллер
Композитор: Джон Лури
В ролях: Том Уэйтс (Зак), Джон Лури (Джек Романо), Роберто Бениньи (Роберто), Николетта Браски (Николетта), Эллен Баркен (Лоретт), Билли Нил (Бобби)
Продолжительность: 107 минут
Черно-белый

1986

КОФЕ И СИГАРЕТЫ (COFFEE AND CIGARETTES)

Производство: Black Snake
Продюсер: Джим Старк

Режиссер: Джим Джармуш
Сценаристы: Джим Джармуш, Роберто Бениньи, Стивен Райт
Монтаж: Мелоди Лондон
Оператор: Том Ди Чилло
В ролях: Роберто Бениньи (Боб) и Стивен Райт (Стивен)
Продолжительность: 6 минут
Черно-белый

1989

ТАИНСТВЕННЫЙ ПОЕЗД (MYSTERY TRAIN)

Производство: Mystery Train, Inc. For JVC
Продюсер: Джим Старк
Режиссер/Сценарист: Джим Джармуш
Монтаж: Мелоди Лондон
Оператор: Робби Мюллер
Композитор: Джон Лури
В ролях: эпизод «ДАЛЕКО ОТ ИОКОГАМЫ» (FAR FROM YOKOHAMA): Масатоси Нагасэ (Дзюн), Ёуки Кудо (Мицуюко), Скриминг Джей Хоукинс (ночной портье), Синк Ли (посыльный), Руфус Томас (человек на станции); эпизод «ПРИЗРАК» (A GHOST): Николетта Браски (Луиза), Элизабет Бракко (Ди-Ди), Том Нунэн (человек в ресторане), Стивен Джонс (Призрак), Сара Драйвер (сотрудница аэропорта), Ричард Боэс (второй человек в ресторане), Джим Старк (человек, несущий гроб); эпизод «ПОТЕРЯННЫЕ В КОСМОСЕ» (LOST IN SPACE): Джо Страммер (Джонни), Рик Авилес (Уилл Робинсон), Стив Бушеми (Чарли), Том Уэйтс (диджей)
Продолжительность: 110 минут
Цветной

1989

КОФЕ И СИГАРЕТЫ (COFFEE AND CIGARETTES) (МЕМФИССКАЯ ВЕРСИЯ)

Производство: Black Snake

Продюсеры: Радд Симмонс и Джим Старк
Режиссер: **Джим Джармуш**
Сценаристы: **Джим Джармуш**, Синк Ли, Джои Ли, Стив Бушеми
Монтаж: Мелоди Лондон
Оператор: Робби Мюллер
В ролях: Синк Ли, Джои Ли, Стив Бушеми
Продолжительность: 8 минут
Черно-белый

1991

НОЧЬ НА ЗЕМЛЕ (NIGHT ON EARTH)

Производство: Locus Solus в сотрудничестве с Victor Company, Victor Musical Industries, Pyramide, Le Studio Canal Plus, Pandora Film, Channel 4

Продюсер: **Джим Джармуш**

Режиссер/Сценарист: **Джим Джармуш**

Монтаж: Джей Рабиновиц

Оператор: Фредерик Элмс

Композитор: Том Уэйтс

В ролях: Уайнона Райдер (Корки), Джина Роулендс (Виктория Снеллинг), Жанкарло Эспозито (Йо-Йо), Армин Мюллер-Шталь (Хельмут Грокенбергер), Рози Перес (Анжела), Исаак де Банколе (водитель), Беатрис Даль (слепая женщина), Роберто Бениньи (Джино), Паоло Боначелли (священник), Матти Пеллонпяя (Мика), Кари Вяяннен, Сакари Куосманен, Томи Салмела (пассажиры)

Продолжительность: 129 минут

Цветной

1993

КОФЕ И СИГАРЕТЫ (ГДЕ-ТО В КАЛИФОРНИИ) (COFFEE AND CIGARETTES (SOMEWHERE IN CALIFORNIA))

Производство: Cinesthesia Productions

Продюсеры: Деметра Дж. Макбрайд, Биргит Стаудт

Режиссер: **Джим Джармуш**

Сценаристы: **Джим Джармуш**, Игги Поп, Том Уэйтс

Монтаж: Терри Катц, **Джим Джармуш**

Оператор: Фредерик Элмс

В ролях: Игги Поп (в роли Игги Попа), Том Уэйтс (в роли Тома Уэйтса)

Продолжительность: 12 минут

Черно-белый

1995

МЕРТВЕЦ (DEAD MAN)

Производство: 12-Gauge Productions, Pandora Film FFA Berlin Filmboard, Berlin—Brandenburg, Filmstiftung NRW

Продюсер: Деметра Дж. Макбрайд

Режиссер/Сценарист: **Джим Джармуш**

Монтаж: Джей Рабиновиц

Оператор: Робби Мюллер

Композитор: Нил Янг

Художник: Боб Зимбицки

Костюмы: Мэрит Аллен

В ролях: Джонни Депп (Уильям Блейк), Гэри Фармер (Никто), Роберт Митчум (Джон Дикинсон), Милли Авитал (Тэл Рассел), Джон Херт (Джон Скоулфилд), Криспин Гловер (кочегар), Гибби Хейнз (человек с ружьем), Гэбриэл Бирн (Чарли Дикинсон), Лэнс Хенриксен (Коул Уилсон), Игги Поп (Сальваторе «Салли» Дженко), Билли Боб Торнтон (Большой Джордж Дракулис)

Продолжительность: 120 минут

Черно-белый

1997

ГОД ЛОШАДИ (YEAR OF THE HORSE)

Производство: Shakey Pictures

Продюсер: Л. А. Джонсон

Режиссер: **Джим Джармуш**

Монтаж: Джей Рабиновиц

Операторы: Л. А. Джонсон, Джим Джармуш
Продолжительность: 107 минут
Цветной

1999

ПЕС-ПРИЗРАК: ПУТЬ САМУРАЯ (GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI)

Производство: JVC, Le Studio Canal+ Bac Films Pandora Film, ARD-Degeto Film, Plywood

Продюсеры: Ричард Гуэй, Джим Джармуш

Режиссер/Сценарист: Джим Джармуш

Монтаж: Джей Рабиновиц

Оператор: Робби Мюллер

Композитор: RZA

В ролях: Форест Уитакер (Пес-призрак), Джон Торми (Луи Боначелли), Исаак де Банколе (Раймонд), Камилла Уинбуш (Пирлайн), Клифф Гормэн (Сонни Валерио), Генри Силва (Рэй Варго), Триша Весси (Луиза Варго), Виктор Арго (Винни), Джин Руффини (Старый Консильори), Ричард Портнов (Красавчик Фрэнк)

Продолжительность: 116 минут

Цветной

2002

НА ДЕСЯТЬ МИНУТ СТАРШЕ (ТРУБА). ФРАГМЕНТ «НОЧЬ В ТРЕЙЛЕРЕ» (TEN MINUTES OLDER: THE TRUMPET. Segment «Int. Trailer Night»)

Продюсер: Сесилия Кейт Рок

Режиссер/Сценарист: Джим Джармуш

Монтаж: Джей Рабиновиц

Оператор: Фредерик Элмс

Композитор: Пол Инглишби

В ролях: Хлоя Севиньи

Черно-белый

2003

КОФЕ И СИГАРЕТЫ (COFFEE AND CIGARETTES)

Производство: Asmik Ace Entertainment, BIM, Smokescreen Inc.
Продюсеры: Джейсон Клиот, Деметра Дж. Макбрайд, Гретхен Макгоуан, Руд Симмонс, Стейси Смит, Джим Старк, Биргит Стаудт, Джоана Висенте

Режиссер/Сценарист: Джим Джармуш

Монтаж: Джим Джармуш, Терри Кац, Мелоди Лондон, Джей Рабиновиц

Оператор: Том Ди Чилло, Фредерик Элмс, Эллен Курас, Робби Мюллер

Композитор: Ричард Берри

В ролях: Роберто Бенини (Роберто), Стивен Райт (Стивен), Жуа и Синк Ли (Близнецы), Стив Бушеми (официант), Игги Поп (Игги), Том Уэйтс (Том), Джозеф Ригано (Джо), Винни Велла (Винни), Винни Велла мл. (Винни мл.), Рене Френч (Рене), Е. Дж. Родригез (официант), Алекс Дека (Алекс), Исаак де Банколе (Исаак), Кейт Бланшет (Кейт/Шелли), Майк Хоган (официант), Джек Уайт (Джек), Мег Уайт (Мег), Альфред Молина (Альфред), Стив Куган (Стив), Кэти Ханс (Кэти), GZA (GZA), RZA (RZA), Билл Мюррей (Билл Мюррей), Уильям Райс (Билл), Тейлор Мид (Тейлор)

Продолжительность: 95 минут

Черно-белый

2005

СЛОМАННЫЕ ЦВЕТЫ (BROKEN FLOWERS)

Производство: Bac Films, Focus Features

Продюсеры: Йон Килик, Энн Руарк, Стейси Смит

Режиссер: Джим Джармуш

Сценарист: Джим Джармуш (идея: Билл Рейден, Сара Драйвер)

Монтаж: Джей Рабиновиц

Оператор: Фредерик Элмс

В ролях: Билл Мюррей (Дон Джонстон), Жюли Дельпи (Шерри), Хизер Симс (Мона), Бри Фрезьер (Рита), Джерри Фол, Корка Фол, Сол Холланд, Закира Холланд, Нильс

Ли Уилсон (дети Уинстона и Моны), Джеффи Райт (Уинстон), Мередит Паттерсон (стюардесса), Дженифер Рэп и Николь Абисиньо (девочки в автобусе), Райан Доноху (юноша в автобусе), Алексис Дзина (Лолита), Шерон Стоун (Лора), Фрэнсес Конрой (Дора), Кристофер Макдоналд (Рон), Дарет Райт (хозяин кролика), Хлоя Севиньи (ассистент Кармен), Сюзанна Хевнер (миссис Дорстон), Джессика Ланг (Кармен), Брэйв Макпек и Мэтью Маколи (парни на внедорожнике), Крис Бауэр (Дэн), Ларри Фессенден (Уилл), Тильда Суинтон (Пенни), Пелл Джеймс (Сан Грин), Марк Уэббер (подросток), Хомер Мюррей (подросток в машине)

Продолжительность: 106 минут

Цветной

ИНТЕРВЬЮ

Ральф Ойе и Вольфганг Штукенброк / 1980

Впервые опубликовано на немецком языке под заголовком «Gespräche mit Jim Jarmusch» // Filmkritik. Vol. 25: 10, № 298, 1981, Oktober, p. 453—460.

Печатается с разрешения авторов. Пер. с нем. на англ. Врени Хокенъюс.

Данный текст составлен из двух интервью с Джимом Джармушем, которые Ральф Ойе и Вольфганг Штукенброк провели 10 октября 1980 года, во время 29-й Недели кино в Мангейме, и 22 февраля 1981 года, на 11-м Международном форуме нового кино в Берлине. Пер. на нем. Ральфа Ойе.

Вы как-то сказали, что источником вдохновения [в фильме «Вечные каникулы»] был для вас актер, исполняющий роль Алоисиуса Паркера. Как проходила ваша совместная работа и каким образом вам удалось создать сюжет фильма на основе его жизни?

В основе сценария — реальная жизнь Криса. Для него не существует никаких обязательств; у него, как и у его героя, нет крыши над головой, он живет у друзей, он нигде не работает. Нельзя сказать, что он профессиональный преступник, но, если ему нужны деньги, он может совершить какое-нибудь мелкое преступление, если при этом никто не пострадает. На человека он напасть не способен. Он может торговать наркотиками или занять деньги у кучи людей, даже и не думая их возвращать. В общем, типичный бродяга.

Он очень неглупый человек, но учиться ему неинтересно. Он бросил школу, когда ему было девять лет¹. Побывал и в исправительных колониях, и в тюрьмах для малолетних преступников. При этом он необычайно умен.

В реальной жизни его умение находить общий язык с незнакомыми людьми проявляется гораздо сильнее, чем в фильме. Когда я только начинал работать над фильмом, то думал, что Крис будет более раскованным. Но потом, когда пришлось выстраивать кадры, прорабатывать каждую сцену, давать указания другим актерам, искать натуру, продумывать переходы, — в этих условиях от его первоначальной непосредственности и естественности мало что осталось.

Приключения, которые происходят с Алли, основаны на реальных событиях?

Это не документальный фильм, здесь играют актеры. Примерно половина событий, которые происходят в фильме, имели место в реальной жизни, остальное я сочинил. Я придумывал различные ситуации и помещал в них Криса.

Итак, это не документальный фильм, но, с другой стороны, это и не реалистическая картина с налетом романтики или с критическим пафосом. Это что-то совершенно иное. Не могли бы вы немного подробнее рассказать о том, каким образом вам удалось превратить реальную жизнь в фильм, определить жанр которого я пока затрудняюсь.

Боюсь, у меня тоже не получится. Думаю, все дело в том, что у таких людей, как Алли, нет стержня в жизни. Другими словами, жизнь моего героя — это протест, но этот протест не направлен на что-то определенное,

в нем нет политических мотивов. Алли не имеет твердых убеждений — ни в фильме, ни в жизни. Он встречает разных людей, знакомится с ними, но он с самого начала знает, что скоро отправится дальше и встретит других людей. Именно это я и стремился передать самой структурой фильма.

Очевидно, что Алли не головорез, — напротив, он чуткий, восприимчивый, немного робкий. В других фильмах на эту тему — я их условно называю «Бетон и неон» — героев постепенно засасывает гнилая среда, и в финале они сами становятся частью этой среды.

Я думаю, что многие составят себе ложное представление о моем фильме, если описать его так, как вы только что описали. В фильмах, о которых вы говорите, всегда присутствуют насилие и жестокость, и герои, выброшенные в этот опасный мир, сами становятся безжалостными. В «Вечных каникулах» ничего этого нет. Я хочу особо подчеркнуть, что намеренно исключил из фильма насилие, секс и прочие вещи, которые используются как приманка для зрителей. Не потому, что я против насилия в кино. Просто я хочу, чтобы зрителям ничто не мешало наблюдать за внутренней жизнью Алли, его жизнью в духовной сфере.

Герой моего фильма — человек пассивный, он недеятелен. Это видно по тому, как он строит планы отъезда. Машина, которую он украл, воспринимается чуть ли не как подарок — он не собирался ее воровать. То, что Алли пассивен, очень важно, потому что я хотел, чтобы зрители наблюдали за ним и за его ситуацией. Зрители не должны бороться с тем, с чем ему приходится бороться. Я хотел, чтобы эта дистанция постоянно присутствовала в фильме.

Однако пассивность вашего героя какая-то странная. С одной стороны, он находится в постоянном кон-

¹ Вероятно, опечатка.

фликте со средой. Но я не думаю, что его не волнует то, что окружающий мир делает с ним. Вряд ли он беззащитен против этого мира. На самом деле он сильная личность. Если хотите, он даже чересчур личность. Он становится пассивным лишь тогда, когда ему приходится общаться с людьми.

Он просто не хочет замечать некоторых моментов повседневной жизни. В большинстве фильмов присутствует конфликт между героями или есть какой-то внешний фактор, на который герою приходится реагировать. Меня же, напротив, интересовали мелкие, незначительные события и их связь. Например, однажды утром Алли видит саксофониста у окна. Потом при нем рассказывают анекдот о саксофонисте, а некоторое время спустя он опять встречает саксофониста, которого видел тем утром. Или еще: он обсуждает с человеком машину, а потом вдруг видит эту машину с крыши, и мы не понимаем, видит ли он ее на самом деле или просто вспоминает о той беседе. Или вот еще эпизод: герою рассказывают анекдот о человеке, который поехал в Париж, а в самом конце фильма сам Алли отправляется в Париж, безо всякой цели, и по дороге встречает человека, который только что вернулся из Парижа.

В моем фильме больше случайных совпадений, которые трогают зрителей, чем так называемого действия: у меня нет полицейских преследований, семейных ссор и так далее.

В Германии снимается немало фильмов о социальных проблемах — об отношениях в семье, в школе, на работе и так далее. Поначалу зритель воспринимает фильм как рассказ о судьбе подростка, но постепенно акценты смещаются, фильм полностью переключается на социальные проблемы, подросток исчезает из нашего поля зрения, и в конце фильма мы видим, как различные общественные институты пытаются его спасти.

Вопрос в том, как относиться к социальным проблемам. Многие критикуют «Вечные каникулы» с политической точки зрения: говорят, что мой фильм — это чистое искусство, совершенно безобидный опус, в котором нет четкой политической позиции. Но когда я сам смотрю кино и вижу, что все слишком очевидно и однозначно, мне становится скучно — даже если я полностью разделяю политические взгляды, выраженные в этом фильме. Мне скучно, потому что ничего неожиданного в этом фильме уже не будет.

В вашем фильме меня поразило то, что его действие разворачивается в наши дни, но атмосферу фильма нельзя назвать в полном смысле слова современной. Алли читает Лотреамона, слушает Чарли Паркера. В одном из эпизодов он ставит на старый проигрыватель пластинку Эрла Бостика. И я невольно задаюсь вопросом: может ли все это интересовать современного молодого человека, и если да, то насколько это для него важно?

В жизни Крис тоже интересуется джазом этого периода, слушает Эрла Бостика и прочую музыку конца сороковых — начала пятидесятых. Музыку, которая была популярна еще до его рождения. Он родился в середине шестидесятых и не застал даже движение битников, расцвет которого в Америке пришелся на пятидесятые годы. Для него все это важно, потому что происходило до его рождения.

Думаю, причина именно в этом. Особые отношения выстраиваются именно с эпохой, которая навсегда ушла в прошлое. Она потому и вызывает живой интерес, что человеку хотелось бы жить в то время. Огромный пласт культуры прошел мимо, и именно поэтому он становится таким важным.

Чарли Паркер, например, очень важная для Криса фигура. Когда он рисует граффити, то подписывается «Чен» — под этим псевдонимом Паркер обычно записывался, когда параллельно работал с другой звукоза-

писывающей компанией. Псевдоним спасал его от судебных преследований.

А почему в фильме нет современной музыки, которую слушает Крис?

Я намеренно не стал ее использовать. Я не хотел, чтобы «Вечные каникулы» воспринимали как фильм о той или иной музыкальной тусовке в Лондоне или Нью-Йорке. Тогда получилось бы, что моя цель — познакомить публику с современной культурой, что я как бы заявляю: «Это фильм о жизни в стиле „нью-вейв“».

Но я снимал фильм совсем не об этом. Другими словами: жизнь Лотреамона в чем-то близка идеям «новой волны» — но все же прямой связи здесь нет.

Я не хотел снимать рок-н-рольный фильм. Поэтому для нас так важно то, как выглядит Крис: он чем-то похож на Джина Винсента, это стиль пятидесятых. Чтобы еще больше это подчеркнуть, я включил в фильм записи Эрла Бостика; я хотел, чтобы герой танцевал под боп, как в пятидесятые, а не под рок-н-ролл новой волны или какой-нибудь другой волны.

Конечно, я буду рад, если те, кто относит себя к культуре «нью-вейв», найдут в «Вечных каникулах» что-то близкое. Но в то же время я не хотел бы, чтобы на мою картину наклеили ярлык «фильм в стиле „нью-вейв“». Поэтому я избегал визуальных образов, которые могут создать такое впечатление.

В вашем фильме звучит гамелан. Мне было трудно воспринимать эту ритуальную музыку, которая ассоциируется у меня с покоем и медитацией, на фоне постоянного шума нью-йоркских улиц.

Я отдал предпочтение яванскому гамелану, он медленнее, чем балийский. Я еще больше замедлил запись и слегка ее обработал — добавил эхо и кое-где отфильтровал некоторые частоты.

На мой взгляд, между этой медитативной музыкой и шумом Нью-Йорка нет никакого противоречия. Если вы живете в Нью-Йорке, вы привыкаете к постоянному шуму; он не умолкает даже ночью. Недавно я поехал на выходные за город и понял, что тишина меня раздражает. Я с трудом уснул.

Визуальный ряд фильма мне кажется не менее противоречивым. Этот бродяга, Алли, очень беспокойный, раздражительный, однажды он даже говорит: «Иногда мне кажется, что я должен жить быстро и умереть молодым». Но визуальный ряд фильма — полная противоположность характеру героя. Движение камеры не соответствует нервному ритму его жизни; напротив, камера почти неподвижна, она как бы наблюдает за действиями Алли со стороны, в довольно созерцательной манере.

Работая над фильмом, я понял, что мне нужна статичная камера, почти как в японском кино — там очень часто вообще нет перемещения камеры. Если бы движение камеры было более динамичным, оно мешало бы воспринимать то, что происходит между актерами в кадре, и отвлекало бы внимание зрителей.

Движущаяся камера принуждает взгляд двигаться вместе с ней, она сковывает его. Мой фильм не имеет ничего общего с подобным диктатом. Статичная камера следит за героем, в этом есть некоторый вуайеризм, если хотите.

Если камера и движется, то очень плавно — никаких резких движений. Смена кадров происходит постепенно, задумчиво, неторопливо. Это своего рода созерцательный стиль. Перемещение камеры не должно отвлекать внимание от персонажей и места съемок. Я думаю, что место съемок само по себе может очень много сказать зрителю, нет никакой необходимости, чтобы камера указывала: «Посмотри сюда, а теперь вот сюда!»

Когда я заставляю себя анализировать монтаж фильма, мне часто кажется, что я занимаюсь совершенно бесполезным делом. Однако в «Вечных каникулах» я кое-где заметил смену кадров, которая, как мне кажется, наполнена смыслом. Взаимоотношения героев не в последнюю очередь раскрываются благодаря смене кадров и монтажу.

Совершенно великолепна сцена, в которой Алли встречает девушку-испанку, и две его фразы — «Все в порядке?» и «Что ты поешь?» — определяют настроение всей сцены, а перемещение камеры, ее место на площадке и монтаж задают ее мелодику. Например, то, как Алли относится к девушке — он не спешит, он понимает ее беспокойство, видит, что у нее истерика. Девушка не является для него предметом вожделения, и движение камеры подчеркивает это.

Эта сцена, в отличие от других, смонтирована в чуть менее традиционной манере. Предполагалось, что камера будет как бы наблюдать за действием, но не глазами Алли — субъективная камера очень редко используется в фильме. Например, в сцене, когда Алли возвращается в комнату, а девушка уже ушла, мы видим происходящее его глазами.

Замысел сцены с девушкой-испанкой был такой: Алли слышит какие-то звуки, но не знает, что это. Иными словами, камера не должна видеть того, чего не видит герой. Камера показывает девушку в тот самый момент, когда ее замечает Алли, только с другого ракурса и более крупным планом. Потом мы видим Алли, но девушка не замечает его, пока он не заговаривает с ней; когда он говорит, мы наблюдаем за ее реакцией. Потом камера дает общий план, чтобы показать обоих героев. Потом девушка говорит, чтобы он убирался, и камера отъезжает еще дальше, чтобы дать сцену полностью.

Смысл здесь в том, что вы наблюдаете за происходящим вместе с героем и воспринимаете все события

так же, как он. Но в то же время вы от него дистанцированы и можете наблюдать за самим героем. Вы не видите события его глазами — вы видите его реакцию на происходящее.

У меня сложилось впечатление, что монтаж этой небольшой сцены соответствует ее общему настроению. Вы не собираетесь подавать эту сцену как что-то странное, из ряда вон выходящее. Вместо этого вы путем монтажа показываете напряжение, возникающее между героями.

Все люди, с которыми Алли знакомится на протяжении фильма, — безработные. У них нет крыши над головой, они находятся в той же ситуации, что и он. Они ему не враги. Он не понимает людей, которые носят деловые костюмы и ходят с портфелями; это чуждые для него люди. С ними он может обойтись грубо, как, например, с девушками в машине. У них есть машина, они красиво одеты, и квартира у них наверняка в более приличном районе. Это чувствуется по тому, как они выглядят и как ведут себя.

Испанка ему близка, здесь нет этой чуждости. Ее он не может оттолкнуть, потому что она ненормальная, странная, не такая, как он. Скорее, он рассуждает так: «Ты здесь чужая, мы оба здесь чужие, — может быть, я узнаю что-то новое о себе, если попытаюсь понять тебя; может быть, у нас с тобой есть что-то общее». Это гораздо важнее, чем то, что она ненормальная или что они не могут поговорить друг с другом, потому что он не знает испанского, а она слишком не в себе, чтобы пытаться говорить по-английски. Это две белые вороны, бездомные люди; они не вписываются в структуру общества, у них нет работы, нет денег, они не приносят никакой пользы. В отношениях с такими людьми, как испанка, Алли демонстрирует понимание, а не холодную отчужденность.

А сам Крис, играя роль Алли, тоже считал, что играет самого себя?

Конечно. Я спросил его, как бы он хотел, чтобы его звали, и Крис сам выискал где-то имя Алоизиус; оно показалось ему забавным, а он хотел, чтобы у героя было смешное, необычное имя.

Иногда было трудно заставить его играть перед камерой, а иногда нам не удавалось заставить его даже подойти к ней. Он мог исчезнуть на день или на два, так что его нигде нельзя было найти, а на съемки было отведено всего две недели. Бывало, мы уже теряли надежду отловить его, а потом выяснялось, что он спит в квартире у людей, с которыми едва знаком. Мне то и дело приходилось играть роль частного детектива, чтобы его выследить.

Но Крис действительно считал, что Алли — это он сам. После окончания съемок он, как и его герой, решил поехать в Париж. Не думаю, что это из-за фильма; просто он хотел сменить обстановку и выбрал Париж — то ли из-за фильма, то ли ему посоветовали поехать туда его друзья-французы, а может быть, кто-то другой.

Что в вашем фильме происходит с цветом? Изображение имеет синеватый оттенок — это какой-то дефект или это сделано намеренно?

Я снимал на обратимую пленку, а не на негативную, потому что мне нравится эта ее синева; кроме того, у меня была возможность купить эту пленку очень дешево — у одного знакомого, который живет тем, что скупает пленку на телестудиях, а потом ее перепродает — иногда легально, иногда нет.

Я снимал на «7240», она еще называется «Видео-ньюз-фильм», и у нее синеватый оттенок. Мой оператор сказал, что мы можем снимать на негатив, а потом использовать фильтр, чтобы получить тот же эффект. Но мы подумали: зачем вся эта лишняя работа, если у нас и так есть то, что нужно; так что это был наш осознан-

ный выбор, чтобы добиться качества цвета. К тому же сам фильм — об одиночестве; кроме того, Нью-Йорк — это своего рода город-призрак, а синий цвет усиливает это впечатление. Но прежде чем снова использовать эту пленку, я несколько раз подумаю, — такие вещи должны соответствовать сюжету и идее фильма.

Я не очень хорошо знаком с творчеством Николаса Рэя. В заключительных титрах вашего фильма можно увидеть слова благодарности в его адрес; вы говорили, что фильм, по сути дела, посвящен ему. Хотелось бы узнать, как Рэй повлиял на вас, каково ваше отношение к нему как к режиссеру и как к человеку.

Я восхищался им задолго до нашего знакомства. Его фильмы очень сильно повлияли на меня. А когда мы познакомились и у меня появилась возможность поработать с ним вместе и лучше узнать его, я очень многому у него научился.

Ник как-то сказал мне, что рабочее название почти всех его фильмов — «Я сам здесь чужак». В фильме «Джонни Гитара» Стерлинг Хейден произносит эту фразу, когда разговаривает с кем-то в баре. Есть один документальный фильм о Нике, правда не слишком хороший, который так и называется — «Я сам здесь чужак». Это тема всех его фильмов: люди, не понимающие законов, которым должны подчиняться.

Я восхищаюсь его умением балансировать на грани: с одной стороны, он снимал картины с большим бюджетом, в Голливуде, а с другой — в его фильмах всегда был элемент провокации. Рэй был очень изобретателен, и я не думаю, что его продюсеры догадывались, что за фильмы он на самом деле снимает. Да и актеры вряд ли сразу понимали это.

В «Вечных каникулах» есть цитаты из фильма «Невинные дикари». Это ваш любимый фильм Рэя?

Мне нравятся около десятка его картин. Лишь несколько его фильмов можно назвать неудачными. Думаю, причина здесь в том, что он был человеком риска. Когда рискуешь и терпишь неудачу, результат всегда получается чудовищный, но если задуманное все же удастся, получается шедевр. Я уверен: он постоянно рисковал всем.

Было бы здорово, если бы Ник был сейчас жив. Любопытно было бы услышать его мнение о моем фильме. Когда я писал сценарий, я часто показывал его Нику. А он каждый раз говорил: «Надо, чтобы за парнем охотилась полиция, его все время должны преследовать. Он бежит от полиции и наконец скрывается на борту этого корабля, а когда собирается уйти и оттуда, внезапно появляется эта девушка, выхватывает пистолет и убивает его». Такие у него были идеи. Из них получился бы отличный фильм в духе Ника Рэя. Мне нравилось то, что он предлагал, но я никогда бы не воспользовался его идеями — его стиль был слишком узнаваем. Скорее я перенял его манеру работы с актерами. Это помогло мне в работе над фильмом, хотя со стороны этого, конечно, не видно.

Последние кадры — когда Алли стоит на пристани и ждет пароход — напоминают мне моментальные фото или снимки, сделанные «поляроидом».

Вы сейчас имеете в виду качество или цвет?

И то и другое. Мне показалось, что ради достижения такого эффекта изображение было обработано. Эти кадры кажутся какими-то искусственными по сравнению с остальным фильмом.

Разница здесь только в одном — в качестве света. В тот день было облачно, и свет был более рассеянным. Если бы день был солнечным, мы бы все равно снимали. Мне понравилось ваше замечание — никто еще не гово-

рил мне, что эти кадры напоминают снимки «поляроида», и вот почему. В фильме есть одна вещь, которая, возможно, не сразу бросается в глаза: если вы вспомните голос, который звучит за кадром в начале и в конце фильма, то вам станет ясно, что все события фильма имели место в прошлом, а голос за кадром относится к будущему или, скорее, к настоящему.

Я хотел, чтобы фильм представлял собой воспоминания Алли, — чтобы передать это, я использовал наплывы. В последнем кадре перед нами наплывом появляется несколько комнат, как бы возвращая нас в прошлое. Иными словами, сейчас комната пуста, но наплыв наполняет ее: в комнате появляется девушка, потом кровать, проигрыватель — они возникают из ниоткуда, а на самом деле это флэшбэк, который возвращает нас в самое начало фильма. Но я не хотел подчеркивать это особо, последние кадры скорее напоминают сон.

Почему, покидая Нью-Йорк, Алли садится на пароход, а не на самолет? Он выбирает довольно старомодный способ путешествия.

Для Алли это очевидная смена темпа. В фильме он замечает, что хочет жить быстро и умереть молодым, а в финале покидает Нью-Йорк как-то очень неторопливо.

Он решил поплыть на пароходе, потому что путешествие на корабле или на поезде дает больше времени на размышления, на то, чтобы расстаться с прошлым. Я решил, что Алли сядет на пароход, дабы подчеркнуть, что Европу и Америку разделяет океан. Если бы он летел на самолете, он бы просто-напросто преодолел определенное расстояние — все равно над землей или над водой. Я хотел подчеркнуть — Алли должен переплыть океан, чтобы попасть на другую сторону.

Первая публикация: *Film Comment*, Vol. 21, № 1, 1985, January/February, p. 54, 60—62. Печатается с разрешения автора.

Самая большая знаменитость, появившаяся на свет в Акроне — не считая рекламного дирижабля фирмы «Гудьир», — это Джим Джармуш, чей фильм «Страннее рая» создает новый образ Америки. Это Кливленд, где Господь отдыхал от трудов, после того как сотворил озеро Эри. Это «Герника», только без ее ужасов, это парк развлечений с проржавевшими аттракционами, парк, в котором все мы — мыши, благополучно пережившие смерть титанов, и жизнь наша — сплошное раздолбайство.

«Страннее рая» — не столько рассказ о чужаках и отчуждении, сколько притча о снижении стандартов. Три персонажа джармушевого фильма — Ева, Уилли и Эдди — пытаются осуществить ту самую американскую мечту. Они отправляются в путь, прямо как в «Волшебнике страны Оз». А дороге все нет конца, кругом сплошное однообразие. Это не сказочная дорога из желтого кирпича, здесь никто не знает, как все это работает, и только госпожа Неудача со своими дурацкими шуточками все время тут как тут. Это жизнь Ральфа Крэмдена, Эда Нортон и Эллис¹, перенесенная в восьмидесятые, где телевидение по-прежнему властвует над умами.

¹ Герои американского телесериала 1950-х гг. «Молодожены».

«Страннее рая» — это второй фильм Джармуша (первый, «Вечные каникулы», — 80-минутная преамбула к нему, повествующая о бродяжничестве). В первой части этой черно-белой трилогии Ева (Эстер Балинт) приезжает из Будапешта и вторгается в жизнь Уилли (Джон Лурри) и Эдди (Ричард Эдсон). Эти двое — перенесенные в наши дни персонажи Деймона Раньона¹, в темных очках и мягких фетровых шляпах. И это Новый Свет? Похоже, с Евой сыграли злую шутку. На улицах царит разруха, в квартире полный бардак, а культура глумится сама над собой. «Качество, которому вы доверяете» — гласит вывеска на разбитой в хлам бензоколонке; «Отвали, дядя Сэм!» — надывается граффити (стоит только всем этим мыльным пузырям лопнуть — так и будет). В предыстории Будапешт был, видимо, в цвете.

Знакомство Евы с Уилли — получасовой фильм, снятый на сорок минут пленки, не использованной Вимом Вендерсом на съемках его фильма «Положение вещей», — стало начальным эпизодом джармушевого «Рая». Как и его героиня Ева, режиссер нашел способ достать деньги — и вот за скромную сумму, сто двадцать тысяч, он доснимает вторую и третью части. Но это давно уже не новость. Фильм приобрел бешеную популярность; талант Джармуша, предьявленный в этой серии *tableaux vivant*², населенной тремя его двойниками, пробивает себе дорогу. Все-таки Огайо — это не образ мыслей. Это образ жизни. Впрочем, как и остальные сорок девять штатов.

Вы сейчас на пике популярности. Вам уже звонят из крупных кинокомпаний?

Да, но я не готов с ними сотрудничать.

¹ Раньон Деймон (1884–1946) — американский писатель и журналист, автор новелл и рассказов из жизни нью-йоркского преступного мира. Большинство героев Раньона — мелкие жулики и бандиты эпохи Сухого закона.

² Живых картин (фр.).

Почему?

Потому что я хочу сам решать, что мне делать, и не хотел бы опережать события. Мне не хочется сразу брать слишком высокую планку. У меня нет никакого желания работать со съемочной бригадой, которую мне предоставит студия, или выслушивать чужие советы по поводу монтажа и актерского состава. К тому же у меня сейчас есть возможность найти в Европе сопродюсеров для одного или двух проектов, и я рассчитываю получить часть прав — а если повезет, то и половину — на свой будущий фильм. Так что в этой ситуации есть смысл держать процесс под контролем и делать то, что я делаю, а не кидаться сломя голову в студийное кино, которое меня пока что не интересует.

Расскажите, что привело вас к созданию фильма «Страннее рая»?

Очень многое, всего не перечислить. Все, что привлекает меня в других фильмах, в какой-то степени воздействует и на то, что я делаю. На меня повлияло европейское, японское кино. И американское, конечно: мои герои — типичные американцы. В моем фильме есть что-то очень американское, хотя картину не назовешь традиционной. Это связано с тем, как я пишу. Сценарий складывается у меня в обратном порядке: обычно сценарист берет какой-то сюжет и начинает наращивать на него детали, а я сначала собираю детали, а потом складываю из них историю, как пазл. У меня есть тема фильма, его настроение, герои, но нет четко продуманного сюжета. Я думаю, этим отчасти обусловлен мой стиль. Мой первый фильм («Вечные каникулы») был снят в такой же манере. Сейчас я работаю еще над двумя сценариями и пишу их таким же образом.

Страшно даже представить себе, что я снимаю фильм на готовый сюжет. Мне гораздо интереснее, когда исто-

рия возникает в процессе съемки, когда она начинает развиваться сама, без моего участия.

Посмотрев фильм, я подумал: вот она, настоящая Америка — не Бакс-Каунти, штат Пенсильвания¹, а Акрон [родной город Джармуша. — Прим. авт.].

Да, я очень люблю все эти постиндустриальные пейзажи. В них есть какая-то печаль, но они по-настоящему прекрасны. Не знаю, может быть, это просто ностальгия по детству, которое я провел в Акроне, но для меня Америка — это такие места, как Акрон, а не мегаполисы и не девственные леса. Эти пейзажи порой невероятно уродливы, но в них есть какая-то особая красота.

Вся соль фильма в том, что, приехав в Америку, Ева (Эстер Балинт) во всем ощущает невероятный упадок; жить в Будапеште ей было куда приятнее.

Это точно. Я хотел сыграть на стереотипах насчет уровня жизни в Восточной Европе, которые нам внушаются: серые, унылые будни в промышленных городах. Ева приезжает в Новый Свет, чтобы начать новую жизнь. Она по натуре авантюристка, но, приехав в Америку, повсюду сталкивается с унылым однообразием. Везде мрачная, гнетущая обстановка. И мне кажется, что в этих условиях ярче проявляется присущее

¹ В графстве Бакс (название представляет собой сокращение от Buckinghamshire в Англии, откуда происходила семья основателя графства, Уильяма Пенна) в декабре 1776 года располагалась ставка генерала Джорджа Вашингтона. Именно отсюда его армия начала форсировать реку Делавэр, чтобы затем успешно атаковать Трентон. Эти события стали переломными в ходе Гражданской войны. В XX веке графство Бакс приобрело популярность в качестве излюбленного места отдыха жителей Нью-Йорка, Филадельфии и Нью-Джерси. Место стало восприниматься как «деревенский рай» и обросло разнообразными туристическими атрибутами, в числе которых — мемориальный парк, посвященный военной операции Дж. Вашингтона.

Еве чувство юмора — на контрасте с окружающим ее унынием. Хотя вообще-то я не собирался снимать комедию.

И Уилли, и Эдди очень непохожи на современных молодых ньюйоркцев. Откуда вы взяли этих персонажей?

Дело было так: мы с Джоном Лури обсуждали возможный сюжет картины — то, из чего сложилась в конечном итоге первая часть. Мы сразу решили, что наш фильм не должен быть похож на те фильмы о Нью-Йорке, которые показывают в Европе и обозначают словечком «нью-вейв» — что бы оно ни значило. Мы решили, что наши герои не должны вызывать ассоциаций ни с одним музыкальным движением. И хотя Уилли и Эдди — представители рабочего класса, они не вписываются в этот слой общества. У них другие ценности. Они ближе к игрокам и пьяницам, чем к рабочим. Но жить им приходится именно в рабочей среде. Таких персонажей можно встретить, например, на скачках, они не ходят по модным местам.

Ну да, они едут в Кливленд с шестью сотнями в кармане, а по дороге тратят...

Пятьдесят.

Место денег в жизни моих героев — это одна из тем фильма. Кража, обман или просто случайное везение — вот их способы добывания денег. Стремление зарабатывать не определяет их жизнь. Если им нужны деньги, они их достают. Думаю, эта тема будет присутствовать во всех моих фильмах. Потому что мне неинтересны персонажи, одержимые честолюбием. Это стремление преуспеть — то, что мы называем американской мечтой, — меня просто не интересует.

Я думаю, жители Акрона до сих пор верят в нее. А вы сами пытались быть как все, когда жили там?

Нет. Я был... ну, скажем, одиночкой. Особенно в школе. Я никогда не чувствовал себя частью... в общем, у нас все разделились на группы, а мне не хотелось примыкать ни к одной из них. У меня не было с ними ничего общего. Так что я был настоящим аутсайдером.

Вы воспользовались образом иностранки Евы, чтобы показать ваше восприятие Америки. Это случайно не параллель с вашим собственным отъездом из Акрона и вашим возвращением туда?

Может быть. Но в фильме кроме Евы есть еще два главных героя. И все трое — самые настоящие аутсайдеры. Их восприятие Америки очень сильно отличается от общепринятого. Это фильм об аутсайдерах. Я думаю, это связано с моим личным опытом: в какой-то момент я тоже ощущал себя аутсайдером. Но, помимо того, я пытался снять фильм о людях, не одержимых честолюбием.

А что вам так не нравится в честолюбии?

Мне не нравится, когда деньги и комфорт становятся смыслом жизни. Такая жизнь слишком предсказуема и поэтому неинтересна. Есть много других способов построить свою жизнь. Поверьте, не все люди мечтают стать модными фотографами.

Мне присылают сценарии из Голливуда, и я просто из любопытства прочел несколько. Что-то я отказался читать, как только выслушал по телефону краткое изложение сюжета. Но несколько сценариев, около десяти, я все же прочел. Все они — о честолюбии и карьере. Если в этих фильмах и есть какое-то классовое сознание, то это сознание человека, добравшегося до верхушки социальной лестницы.

Вы родились в семье рабочего?

Нет, наша семья принадлежала к среднему классу. Когда я жил в Акроне, мой отец работал в фирме «Гудрич».

Потом он сам занялся предпринимательством. У него диплом юриста, но он никогда не работал по специальности. Он мелкий предприниматель.

В «Гудриче» он работал...

В отделе кадров.

А в Акроне жили в основном рабочие.

Ну да.

Может быть, то, что ваша семья была богаче, чем семьи ваших одноклассников, — это одна из причин вашего «аутсайдерства»?

Не думаю. Мне кажется, причина скорее в том, что в моем окружении было не модно интересоваться тем, что мне было тогда интересно, было не принято считать важным то, что было важно для меня. Я думаю, в этом все дело, а не в классовых различиях. Я довольно долго жил в Кайахога-Фолз, это пригород Акрона, и ходил в местную школу. В этом городке живут около пятисот тысяч человек, и население довольно однородное: средний класс, нижний слой среднего класса и рабочие. И во всем городе — ни одного негра или еврея. Это было довольно странное место. Там не было конфликтов, потому что люди не ощущали сильных классовых различий. Понимаете, каждый стремился иметь стандартный набор жизненных благ: две машины, собственный дом, цветной телевизор. Это был предел мечтаний.

Почему вы не пошли этим путем?

Это не мое. Конечно, мне тоже приходилось работать на фабрике, чтобы платить за учебу, но... понимаете, я даже представить себе не могу, что я работаю на других людей, что у меня есть начальник. Мне приходилось часто менять место работы, потому что мне не

нравились сама система. Я не выношу, когда кто-то распоряжается моим временем.

У Элио Петри есть фильм «Рабочий класс идет в рай» [1971]. Главный герой (Джан-Мария Волонте) работает на фабрике. Однажды он приходит домой в дикой ярости и начинает крушить все вокруг. И когда он разбивает очередную вещь, то говорит, сколько часов своей жизни он проработал, чтобы купить себе этот телевизор, этот магнитофон или вот эту вазу. «Двадцать два часа». И разбивает вазу вдребезги. Это великолепно. Я прекрасно его понимаю. Я буду лучше сидеть без денег, чем строить свою жизнь на том, чтобы их зарабатывать.

Именно поэтому мне и не хочется работать в Голливуде, хотя сейчас у меня есть такая возможность. Я знаю, что многие люди всю жизнь мечтают об этом, но так и не могут туда прорваться. Странное чувство возникает, когда люди предлагают мне кучу денег за то, чтобы я снимал фильмы типа римейков «Порки»¹. Все, о чем я сейчас мечтаю, — это продолжать работать, иметь возможность платить за квартиру и не думать о деньгах. К этому сводятся все мои амбиции. Я понимаю, что это звучит несколько противоречиво.

А как ваша семья к этому относится?

К чему? К тому, что я не разделяю их амбиции? Вообще-то, это их беспокоит. Особенно отца. Он хотел, чтобы я пошел учиться на юриста или открыл собственное дело — что-то в этом роде. Поэтому он не принял мой выбор, долгое время у нас были очень напряженные отношения. Но сейчас, с годами, отец стал терпимее к тому, что я делаю. Он гордится тем, что мой

¹ Комедия Боба Кларка (1981, Канада) о сексуальных развлечениях американских подростков. В 80-е годы в США вышло несколько сиквелов картины. Судя по всему, Джармушу предлагали снимать один из них.

фильм прошел с успехом. Так что сейчас он доволен мной. Хотя я уверен, что его куда больше устроило бы, если бы я стал юристом.

Он приезжал к вам в Нью-Йорк?

Да. Он не заходил ко мне домой, но он был на кинофестивале, приезжал посмотреть мой фильм.

Как он его воспринял?

Честно говоря, я как-то не спрашивал родителей об этом. Когда отец посмотрел мой первый фильм, «Вечные каникулы», ему показалось, что это была не полная версия, что часть фильма не показали. Он сказал: «Тут что-то пропущено, правда?» Я сказал, что нет, это был весь фильм. «Похоже, в этой истории не хватает какого-то куска», — заметил он. Мне кажется, родителям больше понравился этот фильм [«Рай». — Прим. авт.]. Они лучше поняли его, чем предыдущий. У него более ясный сюжет.

Нравится ли вашим родителям Нью-Йорк и то, как вы изобразили этот город в вашем фильме?

Отец просто ненавидит Нью-Йорк. Не хочет даже приезжать сюда. Здесь его все выводит из себя. Отец родился и вырос в Кливленде. Когда он узнал, что мы будем снимать там часть фильма, он страшно обрадовался. Сначала, из-за нехватки времени и денег, мы собирались снимать в Лонг-Айленде, который легко мог сойти за Кливленд. Но потом я решил, что актеры и вся съемочная группа должны проникнуться духом тех мест, да и отец был очень рад, узнав, что мы едем в Кливленд. Родители даже разрешили нам жить в их доме. Вся съемочная группа ночевала в спальнях мешках на полу, кто в прихожей, кто в гостиной. Но всем очень понравилось снимать там. Отец и мать очень по-

могли нам. Они гордились тем, что могут участвовать в съемочном процессе, хотя совершенно не представляли, что за фильм мы снимаем и что с ним будет. Им просто нравилось принимать участие в съемках.

Когда я смотрел ваш фильм, мне внезапно пришло в голову, что он очень похож на «Молодоженов». Уилли и Эдди напомнили мне Эда Нортон и Ральфа Крэмдена. Это случайное совпадение?

Да, конечно. Конечно, это чистая случайность. Мои герои живут в похожих условиях, но я как-то не задумывался о сходстве с «Молодоженами». Когда я отснял весь материал и Сара [Драйвер, подруга Джармуша. — Прим. авт.] начала монтировать фильм, она стала постоянно отпускать шуточки насчет сходства с «Молодоженами» — тогда я тоже обратил на это внимание. И постепенно сам стал находить все больше общего: например, то, что «Молодоженов» постоянно снимали с одного и того же ракурса. Правда, они использовали две камеры, чередуя кадры при монтаже, но ракурс все равно один и тот же. Мрачная, темная квартира, холодильника нет, иногда с водой бывают перебои. И все в таком роде.

Может быть, этот образ Америки более правдив, чем картина всеобщего богатства и изобилия?

Я думаю, да. Правда, в фильме этот образ дан недостаточно полно: мы показали лишь какую-то его часть. Картина Америки в моем фильме более правдива, потому что это та Америка, которая существует в реальности, большинству людей она ближе, чем те прилизанные картинки, которые постоянно показывают по телевизору. Но что бы ты ни делал в кино, ты всегда выбираешь, что показывать, и в этом смысле все равно манипулируешь зрительским восприятием реальности, как бы диктуя ему, что реально, а что — нет. В этом смысл кинематографа, в кино всегда присутствуют обе эти стороны.

В этом фильме настолько мало действия, что поначалу это вводит в заблуждение: вроде бы в нем есть традиционные элементы сюжета, это своего рода трилогия, но части не... не выполняют привычных функций: представление героев в первой части, потом конфликт во второй и, наконец, развязка. Здесь же действие сведено к минимуму. Если остановить фильм в любом месте и спросить зрителей, что, по их мнению, произойдет дальше, они вряд ли смогут ответить. Потому что в этом фильме зрители не столько следят за сюжетом, сколько наблюдают за героями и смотрят, что с ними происходит.

Тогда можно задать вам вопрос: что Уилли собирается делать в Будапеште?

Не знаю. Наверное, собирается убраться оттуда при первой же возможности. Он ведь даже пальто с собой не взял.

Так что в итоге он оказывается на месте Евы, только у него нет таких «выгодных» родственников.

Это точно. Он потратил десять лет на то, чтобы порвать с прошлым. А в итоге Ева просто подшутила над ним — он ведь в свое время неохотно принял ее у себя в Нью-Йорке. Но в фильме есть моменты, когда становится понятно, насколько она ему близка. Что ж, это карма: то, что он сделал, возвращается к нему именно в этой форме, Ева отсылает его обратно.

Пресса обделила вниманием Ричарда Эдсона (чего нельзя сказать о Джоне Лури). Но, по-моему, он блестяще сыграл Эдди.

На самом деле Уилли — более сложный персонаж, чем Эдди, но мне лично Эдди очень нравится, потому что он очень душевный. Это дебют Ричарда как актера,

и я горжусь тем, что нам с ним удалось создать такой яркий образ. Ричард восхитил меня своим умением — заглушевать те черты своего характера, которых нет у его героя, Эдди, — а ведь у Ричарда нет актерского образования, он не профессионал. Мне кажется, в этом и заключается самая суть работы над образом.

А в чем Эдди не похож на Эдсона?

Ну, например, Ричардом нельзя помыкать, он не будет делать, что ему говорят. Он довольно упрям и сам решает, что ему делать, у него есть характер. В отличие от Эдди. Тот всегда со всем соглашается. Он во всем слушается Уилли, даже если тот несправедлив к нему. Это не столь важно для Эдди, он ценит в Уилли другие качества.

Их отношения показаны очень правдиво. В жизни часто бывает так, что один из друзей, пусть даже неосознанно, является лидером.

Не знаю, всегда ли так происходит, но Уилли... понимаете, Эдди принимает Уилли таким, какой он есть. Так у них сложилось.

Вы сами когда-нибудь были в роли Эдди?

Нет. Не думаю.

А в роли Уилли?

Может быть. Но вот на месте Эдди я никогда не был, потому что всегда был довольно независим. Мои близкие друзья чувствуют себя со мной на равных, сами принимают решения и не теряют своей индивидуальности. У меня никогда не было друзей, которые бы мне слепо подражали. Но в Эдди есть какая-то теплота, душевность, которая меня подкупает. Мне нравится этот персонаж.

А Евой вам случалось быть?

Я думаю, случалось, и не раз. Мне кажется, этот персонаж наиболее близок мне. Она... На самом деле я не похож ни на одного из персонажей. Понимаете, во мне есть что-то от каждого из них. И это тоже повлияло на создание фильма. Ева становится для Уилли и Эдди своего рода катализатором, ее присутствие влияет на те решения, которые они принимают. Это не всегда заметно, но именно Ева побуждает их — прямо или косвенно — поступить так или иначе. Кстати, это еще одна из тем фильма. В женщинах — по крайней мере, в тех, с которыми я знаком — есть что-то, что позволяет им увереннее принимать решения, чем большинству мужчин. Я очень многому научился у женщин, особенно в эмоциональном плане. Нет, я сейчас не о социальных ролях; у меня типично мужские интересы и взгляд на вещи, но в то же время я гораздо больше взял от женщин, научился особой мудрости, присущей им.

Вы верите, что рай существует?

Нет. Не верю. Человека бессмысленно ловить на приманку. Я считаю, что нужно жить с тем, что тебя окружает.

Во Флориде, которая считается курортным раем, просто другая растительность и другие пейзажи, чем в Кливленде. Когда я путешествую по стране, я чувствую, что Америка как-то однообразна, особенно если у вас мало денег. Все мотели одной ценовой категории выглядят одинаково. Хотя ландшафт за окном меняется, ты все равно идешь в тот же самый супермаркет, и он везде работает с семи до одиннадцати. Так что вся эта американская мечта меня совершенно не интересует. Поэтому — в том числе и для моих героев — рая не существует. Это просто мечта, вы сами придумываете себе рай, чтобы чувствовать себя более уютно и защищенно. Но это не соответствует никакой реальности.

Мне нравятся мои персонажи; то, как они воспринимают жизнь, мне самому очень близко. То, что их окружает, им чуждо, но у них нет этого постоянного зуда по поводу того, чтобы улучшить условия своей жизни. Они просто ищут перемен, пытаются сыграть в какую-то другую игру. Как-то так.

Первая публикация: Peter Belsito (ed.), Notes from the Pop Underground (The Last Gasp of San Francisco, 1985), p. 56—71. Печатается с разрешения автора.

Как и многие, я был с детства помешан на кино, но хотя я пересмотрел тысячи фильмов в кинотеатрах и по телевизору, лишь очень немногие отложились у меня в сознании как фильмы, которым удалось отразить суть эпохи, не прибегая при этом к набору модных клише. Такие фильмы — своего рода архетипы. Первое, что приходит на ум, — «Беспечный ездо́к», «Полуночный ковбой» и «Голова-ластик». Фильм «Страннее рая» был для меня именно таким фильмом. Шестьдесят семь сцен, перемежающиеся затемнениями, повествуют о том, как Ева (ее играет Эстер Балинт) приезжает в Америку из Будапешта и вторгается в жизнь своего кузена Уилли (которого играет Джон Лури из группы *Lounge Lizards*) и его дружка Эдди (Ричард Эдсон), от чего те далеко не в восторге. Их совместные странствия по Америке на фоне унылых индустриальных пейзажей составляют сюжет этой «черной комедии в духе неореализма, снятой воображаемым режиссером из Восточной Европы, который бредит фильмами Одзу и хорошо знаком с телесериалом „Молодожены“». Тот самый «режиссер из Восточной Европы», который столь иронично отзывался о своей ленте, — не кто иной, как Джим Джармуш, независимый режиссер и сценарист родом из Акрона, снявший «Рай» за ничтожную, по голливудским мер-

кам, сумму — сто двадцать тысяч долларов. Помимо необычайной честности и объективной, неторопливой манеры повествования, эта картина удивительна тем, что ей — малобюджетному инди-фильму — был присужден приз «Золотая камера» за лучший дебют на Каннском кинофестивале. «Рай» попал в международный прокат и снискал похвалы критиков. Сам нью-йоркский режиссер в интервью со мной утверждает, что беспрецедентный успех фильма оказался серьезной помехой в его работе над следующим проектом. «Совершенно невозможно сосредоточиться», — добавляет он, и в этой ремарке его голос звучит как-то особенно низко и убедительно. Тем не менее мы беседуем с Джармушем о том, как он снимал «Страннее рая», о внезапно пришедшей к нему популярности и о его биографии в целом.

Где вы жили, когда переехали в Нью-Йорк?

Сначала в Верхнем Вест-сайте, потом некоторое время в испанском квартале Гарлема — Амстердам-авеню, Сто третья улица. Я учился в университете [Колумбийский университет. — *Прим. авт.*], а на последнем курсе поехал в Париж, собирался проучиться там семестр, а в итоге остался на целый год. Мне удалось найти там работу: на специальном фургоне мы доставляли покупателям картины из Галереи американского искусства.

Неплохая работа.

Это только так кажется. Мне очень мало платили. Кстати, оказалось, что мой напарник, когда работал в Америке, развозил на грузовике пиво, — забавно, правда?

Что за картины вы доставляли?

В основном работы европейских художников, но были и американские. Мы развозили картины частным коллекционерам или делали доставку в другие галереи. Од-

нажды мы перевозили работу какого-то художника из Восточной Европы. Там было — уже не помню точно — что-то около сотни листов плотной оберточной бумаги, сложенных стопкой. Работа была очень большая, кое-где художник проделал дыры, чтобы рисовать на разных слоях. Мы положили этот шедевр на землю, за фургоном, а потом случайно по нему проехали. На картине остались следы шин. Потом мы доставили ее одному коллекционеру, но он ничего не заметил. Вот на таком высокопрофессиональном уровне мы работали с произведениями искусства. Но я оставался в Париже и именно тогда начал всерьез интересоваться кино. В то время Французской синематекой еще руководил Анри Ланглуа. Сейчас его уже нет в живых; он руководил Синематекой с сороковых годов.

Кто это? Ничего о нем не знаю.

Анри Ланглуа основал Французскую синематеку, крупнейший киноархив в мире. После его смерти некоторые ленты не могли обнаружить, потому что он спрятал их в тайниках, о местонахождении которых знал только он сам. Это удивительная личность; во время оккупации ему удалось спасти немало фильмов, которые фашисты хотели уничтожить или увезти в Германию.

Вы, наверное, пересмотрели в Синематеке много фильмов?

Да. Там я впервые посмотрел фильмы, о которых раньше только читал, особенно европейские и японские ленты.

Что это были за фильмы?

Ну, например, фильмы Вертова, Виго, фильмы Брессона, короткометражки Рауля Руиса. Хотя вам, наверное, эти имена мало что говорят.

Честно говоря, да. Это все независимые режиссеры?

Нет. Вообще-то сложно сказать: понимаете, в Европе нет такой четкой границы между коммерческим и независимым кино. До приезда в Париж я не смотрел Ренуара и вообще кино такого рода. Я никогда не видел фильмов Жака Риветта. Даже американские фильмы — например, в Синематеке была ретроспектива картин Сэма Фуллера. В Америке его фильмы показывали только по телевизору, поздно вечером. Так что Париж, можно сказать, открыл для меня настоящее кино. Когда я учился в Колумбийском университете, в Нью-Йорке, я на самом деле хотел стать писателем. Я изучал литературу, потому что собирался стать писателем. А в Париже и после моего возвращения из Франции — после того как я посмотрел столько фильмов — мои литературные опыты стали более кинематографичными и визуальными.

Что вы имеете в виду?

Я стал писать короткие, почти схематичные истории, вроде небольших рассказов. Не знаю, были ли это стихотворения в прозе или просто очень короткие рассказы, — скорее всего что-то среднее. Сначала... я не знаю, читали ли вы «Последние слова Голландца Шульца» Уильяма Берроуза. Это сценарий, но его невозможно...

Шульц вроде бы бормотал что-то невразумительное...

Ну да, когда Голландец Шульц умирал, он говорил не переставая, там идет сплошная цепочка ассоциаций. Берроуза такие вещи всегда интересовали, и он создал своего рода звуковое плетение, более-менее в форме киносценария — только по этому сценарию невозможно снять фильм, это такой ненастоящий сценарий. Я писал что-то похожее: в моих рассказах стали появляться элементы сценария, указания оператору, хотя по существу

эти рассказы сценариями не были. Когда я вернулся в Штаты, то получил грант, чтобы писать рассказы и читать их потом в разных университетах на Восточном побережье.

Когда это было?

В семьдесят пятом. Тогда я решил поступить в киношколу Нью-Йоркского университета, хотя у меня не было денег на оплату учебы и к тому же не было режиссерского опыта. Я просто решил попробовать. В итоге меня приняли, и я получил финансовую поддержку.

Что вы представили на рассмотрение комиссии при поступлении?

Рассказы и несколько фотоснимков.

И вас приняли, несмотря на то, что вы тогда еще не сняли ни одного фильма?

Да, хотя я сам этого не ожидал.

Здорово.

Это точно. Потом я получил стипендию и грант на оплату обучения. Киношколой тогда руководил Ласло Бенедек, режиссер фильма «Дикарь» с Марлоном Брандо и Ли Марвином в главных ролях. Я проучился там два года, и потом в киношколу пришел Николас Рэй — Ласло Бенедек пригласил его на должность профессора, — и мне предложили стать его ассистентом. Вообще-то я учился на трехгодичной программе, но после второго курса собирался поговорить с Ласло Бенедekom и объяснить ему, что осенью я в киношколу не вернусь, потому что у меня нет денег на оплату учебы и я не вижу смысла продолжать обучение. И вот когда я зашел к нему в кабинет, там сидел Ник Рэй. Мы познакомились, между нами завязалась беседа, а потом Ласло

сказал: «Я помогу тебе достать деньги на обучение: Нику нужен ассистент». Так что я проучился еще семестр, работая в качестве ассистента у Николаса Рэя. А потом все немного усложнилось. В то время я писал сценарий для своего первого фильма, «Вечные каникулы», и я все время показывал Нику разные варианты сценария. Он постоянно говорил мне, что в фильме должно быть больше действия. И каждый раз, выслушав его, я шел домой и, наоборот, убирал всю динамику из сценария, так что фильм получался еще более статичным. Просто я не хотел подражать Нику. И я думаю, он уважал меня за это. Мы стали хорошими друзьями. Уже умирая от рака, он решил снять еще один, последний фильм. Это была совместная работа с Вимом Вендерсом, он называл это «Фильм Ника» или «Молния над водой». Ник попросил меня поработать помощником продюсера на этой картине.

Что входит в обязанности помощника продюсера?

Приносить кофе, следить за вставной челюстью Ника — такие вещи.

Но в принципе для вас это был первый опыт непосредственного участия в съемках полнометражного фильма?

Да, но съемки проходили так, как это принято в Европе, — небольшая съемочная группа, более дружеские отношения. Это была съемочная группа Вима Вендерса; я был единственным, кого пригласил Ник.

И все они раньше работали вместе?

Да, почти все.

Почему европейские режиссеры предпочитают работать с одной и той же съемочной группой? Это больше напоминает актерскую труппу.

В Европе все совсем не так, как в Голливуде, где принято просто нанимать профессионалов: нужен художник — обращаешься в соответствующий профсоюз. В Европе режиссеры работают с гораздо меньшей съемочной группой и поэтому предпочитают сотрудничать с одними и теми же людьми. Вот, например, Вим — почти все его фильмы сняты одним и тем же оператором, Робби Мюллером. Правда, «Молнию над водой» снимал другой оператор, Эдди Лачман. Это просто другой способ работы, режиссер может держать весь процесс под контролем, в то время как в Голливуде с режиссером обычно заключается контракт, и он выполняет лишь свои непосредственные обязанности. Обычно он не участвует ни в отборе актеров, ни в процессе монтажа. В Европе режиссер лично контролирует всю работу над фильмом.

Именно он воспринимается как создатель фильма.

Да, там в меньшей степени ощущается это разделение труда. Так вот, Ник умер в семьдесят девятом, кажется в июне, и через два дня после его смерти мы начали снимать мой первый фильм, «Вечные каникулы». Это был по-настоящему малобюджетный фильм. Мы сняли его за десять дней на шестнадцатимиллиметровую пленку, и все это стоило около пятнадцати тысяч долларов.

Как вам удалось найти деньги?

Большую часть этих денег я получил по гранту, и по условиям гранта я должен был выплатить всю сумму университету в счет оплаты обучения. Вместо этого я снял фильм. Так что диплом мне так и не дали.

Как проходили съемки «Вечных каникул»?

Все делалось в страшной спешке. Для меня был важен образ главного героя, его играл непрофессиональ-

ный актер, Крис Паркер. Фильм отчасти воспроизводит его реальную жизнь. Там нет четкого сюжета, и сняли мы его очень быстро. Я уже года три как не смотрел этот фильм, и, знаете, мне не хочется пересматривать его, потому что... как вам сказать... когда я в последний раз смотрел «Вечные каникулы», местами он показался мне немного претенциозным, было даже неприятно смотреть. Хотя мне до сих пор нравится атмосфера этого фильма, его особое настроение.

Как вы думаете, сейчас, на волне популярности фильма «Страннее рая», «Вечные каникулы» будут показывать в кинотеатрах?

Насколько я знаю, его сейчас показывают в небольших кинотеатрах и в нескольких университетах. После выхода «Рая» спрос на «Вечные каникулы» растет. У меня сейчас нет времени вникать во все это, у меня есть человек, который принимает заказы на «Каникулы» и еще на один фильм, я там был главным оператором, а режиссером была Сара Драйвер. Он называется «Ты не я». Этот фильм снят по мотивам рассказа Пола Боулза, американского писателя, который живет в Танжере.

О чем этот фильм?

О шизофрении. Там речь идет о женщине, которая сбегает из психиатрической клиники. Под окнами больницы происходит страшная автокатастрофа, и, пользуясь всеобщей паникой, пациентка просто выходит за ворота, и ее принимают за одну из жертв аварии, находящуюся в состоянии шока. Женщину отправляют домой, к сестре, хотя она продолжает числиться в клинике. И сестра — это забавное и вместе с тем тяжелое зрелище, — сестра пытается выяснить, почему она вдруг вернулась. Понять это довольно сложно, потому что мы видим всю эту историю глазами психически больной женщины и порой не понимаем, что из событий проис-

ходит на самом деле, а что — большие фантазии героини. В конце фильма роли меняются: благодаря своему упорству женщине каким-то невероятным образом удается отправить свою сестру в клинику и занять ее место. Вообще сюжет очень запутанный, его в двух словах не перескажешь.

В каких еще проектах вы участвовали?

В свое время я участвовал в съемках фильма Говарда Брукнера «Берроуз». Это документальная лента об Уильяме Берроузе. Я отвечал за звук. В первые месяцы съемок в нашей съемочной группе было всего два человека: Говард и я. Он снимал, я работал над звуком. Съемки проходили в Колорадо, в Нью-Йорке и еще в нескольких местах. Еще я занимался звуком для фильма Эрика Митчелла «Американский андеграунд». Это фильм семьдесят девятого года, там играют Джеки Кертис, Патти Астор, Рене Рикар и сам Эрик Митчелл.

Вы тогда уже жили в Ист-Виллидж?

Да.

Вы переехали туда, когда поступили в Нью-Йоркский университет?

Вообще-то немного раньше. Где-то в семьдесят пятом я поселился в центре, а в киношколе начал учиться в семьдесят шестом.

Вы поселились там, когда жилье было еще сравнительно дешевым?

Да, я переехал незадолго до того, как цены подскочили.

Насколько сильно на вас повлияла атмосфера Ист-Виллиджа?

Поначалу влияние было очень сильным, потому что в конце семидесятых, начиная где-то с семьдесят шестого года, в искусстве — особенно в музыке — царил такой дух, что тебе не нужно было в совершенстве играть на гитаре, чтобы собрать рок-группу. Музыка была важнее, чем качество ее исполнения. В Нью-Йорке появилось много таких групп и музыкантов: Патти Смит, Television, Heartbreakers, Ramones, Mink DeVille, Blondie, Talking Heads. Это затронуло и другие виды искусства. Например, ранние фильмы Эймса По сыграли в этом отношении очень важную роль. Такие художники, как Жан-Мишель Баския, тоже вышли из этого движения, хотя на Баския больше повлияли уличные граффити. Но все это происходило в одно и то же время.

И сосуществовало бок о бок.

Точно. Такая атмосфера очень вдохновляла: можно было пойти в клуб «CBGB» или в «Max's» (он тогда еще существовал), а потом и в «Mudd Club» — и везде была творческая атмосфера, обмен идеями. Сейчас такого уже не встретишь. В то время повсюду была, ну не знаю, энергия какая-то...

Когда вы сказали «такого уже не встретишь», в вашем голосе прозвучало разочарование.

Теперь все предпочитают сидеть один на один со своими задумками. Сейчас уже нет настоящей тусовки, обмена энергией, нет таких мест, где люди могли бы поделиться творческими планами. Мне кажется, люди стали более осторожными, что ли, как-то неохотно делятся своими идеями.

Почему?

Не знаю. Отчасти из-за того, что произошло в музыке. Звукозаписывающие компании вывели все эти груп-

пы на более коммерческий уровень, сделали их музыку доступной для более широкой аудитории. Некоторые группы выдержали это испытание — например, *Talking Heads*. А некоторые распались или стали играть совершенно другую музыку. Вот, например, *Blondie* — они были гораздо интереснее, когда играли жесткий панк-серф-рок. Хотя я могу ошибаться. В общем, в клубах сейчас собираются в основном люди, не имеющие отношения к музыке, просто приходят послушать группу, тогда как раньше — в «CBGB», например — казалось, что каждый, кто пришел в клуб, сам что-то делает — занимается живописью, снимает кино или играет в какой-нибудь группе. Сейчас все по-другому.

В клубах стало больше туристов?

Ну да, в клубы просто приходят послушать музыку, там почти нет творческих людей.

К чему пришел сейчас нью-йоркский музыкальный андеграунд?

Приобрел мировую известность — взять, к примеру, *Talking Heads* или другие группы. Не могу сказать, что это плохо. Просто так получилось. Может быть, это даже к лучшему; иначе все эти группы так и остались бы андеграундными и были бы мало кому известны. Это очень сложный вопрос. Меня лично удручает то, что сейчас в клубах уже нет прежнего обмена энергией.

Осознавали ли в то время в Ист-Виллидже уникальность исторического момента? Наверное, люди понимали, что они творили историю?

По-разному. Я думаю, кто-то чувствовал это, а остальные особо не задумывались о последствиях того, что они делали, или о контексте, в котором все это происходило, — просто у них были новые идеи и они хоте-

ли их выразить. Хотя я уверен, что многие воспринимали тогда *Television* как *Grateful Dead* восьмидесятых. *Television* — это порождение той эпохи, они не смогли приспособиться к переменам.

Кстати, это была моя любимая группа тех лет.

И моя тоже. И еще *Voidoids*.

С кем вы познакомились в те годы, кто из этих людей повлиял на ваше творчество?

Большинство были музыкантами. Но благодаря этой тусовке мне удалось познакомиться и с режиссерами. Это Эймс По, Эрик Митчелл, Бет Б. и Скотт Б., Чарли Ахерн, Джеймс Нейрс, Бетт Гордон. А всех музыкантов, с которыми я общался, просто не перечислить.

В этой среде, конечно, обсуждались идеи будущих фильмов?

Да, мы все были уверены в том, что сможем снимать кино. Никто из нас не мечтал работать в Голливуде; просто все понимали, что можно снимать фильмы с минимальным бюджетом, не имея при этом особого опыта. Это было важно. Мне кажется, атмосферу тех лет очень хорошо передает фильм Эймса По «Иностранец». Я давно его не пересматривал, не знаю даже, как он будет смотреться теперь, но когда я впервые увидел его — кажется, в семьдесят восьмом, — он произвел на меня сильное впечатление.

Какие клубы были популярны в то время?

Все менялось очень быстро. Сначала все ходили в «CBGB» и в «Max's», некоторое время существовал еще клуб «Mother's», кажется, на Двадцать третьей улице. А потом все переместились в «Mudd Club», потому что «CBGB» стал очень популярен, туда стали ходить по-

сторонние, так что атмосфера стала не слишком подходящей для дружеского общения. Но через некоторое время «Mudd Club» тоже стал модным местом, и нью-йоркская тусовка начала собираться в «Tier 3» — был период, когда там было очень хорошо. А затем повсюду стали открываться новые клубы: «The Rock Lounge», например, или «Interfugon», который, насколько я помню, изначально назывался «Danceteria». Открылся клуб «Peppermint Lounge», который потом переехал в центр города. Одни клубы закрывались, другие открывались. Из-за этого тусовка постепенно распалась. Не было уже одного, постоянного места встречи; мы чуть ли не каждый месяц перекочевывали в новый клуб. И однажды стало ясно, что все кончено. По крайней мере, мне так показалось. Может быть, кто-то до сих пор думает иначе.

При каких обстоятельствах вы познакомились с исполнителями главных ролей в фильме «Страннее рая»? Наверное, логично будет начать с Джона Лури.

Джона я встретил лет семь назад, кажется в «Mudd Club». Потом мы несколько раз сталкивались на улице, совершенно случайно. Как-то раз мы встретились на Пятой Ист-стрит, он сказал, что его ограбили. Мы просидели тогда часов пять, разговаривали — сейчас уже не помню о чем. С тех пор мы стали друзьями. Мы познакомились до того, как он организовал *Lounge Lizards*.

Чем он в то время занимался?

Он устраивал перформансы в театре «Сквот» и в других местах. Тогда он как раз планировал собрать группу. Помню, когда они только начали играть, они хотели назвать группу *Rotating Power Tools*. Название мне понравилось, но потом выяснилось, что уже есть команда, которая называется *Power Tools*, так что Джону пришлось поменять название, и в итоге они стали *Lounge Lizards*.

Джон знал Эстер по театру «Сквот»?

Да.

Расскажите немного об Эстер. Чем она занималась до вашего фильма?

Она лет с девяти-десяти играет в театре «Сквот». Эстер родилась в Будапеште. Театр много гастролировал в Европе — в Роттердаме, в Париже, в Германии, — а потом они обосновались в Нью-Йорке, на Двадцать третьей улице, и актеры жили в здании театра. Насколько я знаю, большинство актеров до сих пор там живут.

Ее первая роль... кажется, она играла ребенка в «Последней любви Энди Уорхола» или в другой их пьесе, «Свинья, ребенок, пожар», точно не помню. С тех пор она состоит в актерской труппе «Сквота».

Этот театр, кажется, основал ее отец?

Да, он директор театра. Штефан Балинт.

Что представляют собой их спектакли?

Их очень сложно отнести к какому-либо направлению. «Сквот» называют авангардным театром, но мне кажется, что этот термин уже устарел, он больше ничего не значит. Спектакли у них довольно необычные. Как правило, они начинаются с видеоряда на большом экране, который плавно перетекает в действие, которое разыгрывается на сцене. Еще они почти всегда включают в представления то, что происходит на улице: зрители сидят напротив огромного окна, из которого видна улица, а сцена находится между окном и зрителями. Действие происходит и на сцене, и снаружи, на улице. Прохожие понятия не имеют о том, что происходит, что это спектакль, и порой сами становятся невольными участниками пьесы. Это сложно описать, но это действительно очень интересные спектакли, у меня всегда появляются какие-то идеи, когда я их смотрю.

И много спектаклей вы посмотрели?

Вообще-то только два — «Мистер Дэд и миссис Фри», это их последняя работа, и предыдущий, «Последняя любовь Энди Уорхола». Сейчас они работают над новым спектаклем. Я упомянул постановку «Свинья, ребенок, пожар», но сам ее никогда не смотрел.

Вы познакомились с Эстер в театре «Сквот»?

Нет, но вскоре после нашего знакомства я пошел на спектакль «Мистер Дэд и миссис Фри», там был видеоряд с ее участием. Когда мы познакомились, ей было лет четырнадцать. Сейчас ей девятнадцать. После «Вечных каникул» я написал сценарий, который пытался запустить в производство, там была роль для Эстер, но мне так и не удалось найти деньги под этот фильм. Так уж получилось, что я отложил этот проект и снял «Страннее рая». Но до того я уже делал роль для Эстер — там совершенно другой персонаж и совсем другой сюжет. В том фильме Джон Лури тоже должен был играть одну из главных ролей.

С Ричардом Эдсоном вас познакомил Джон Лури?

Вообще-то нет. Уже не помню, кто из нас раньше познакомился с Ричардом, Джон или я. Я знал Ричарда как музыканта, я был у них на концерте. Когда я разрабатывал образ Эдди, у меня было несколько кандидатов на эту роль. Но подсознательно я чувствовал, что никто не сыграет Эдди лучше, чем Ричард, и в конце концов я решил довериться своей интуиции и пригласить его на эту роль.

Лучшие реплики в фильме именно у него.

Мне было легко с ним работать, потому что он прекрасный актер, хотя раньше никогда этим не занимался. Я видел его, видел, как он играл с разными группа-

ми, и у меня сложилось впечатление, что из него получится отличный актер. Он очень серьезно работал над ролью. Мы создавали этот персонаж вместе, Ричарду безумно нравилось сниматься, он очень легко вошел в роль Эдди. Ему ничего не стоило затушевать те черты своего характера, которые несвойственны Эдди, и, наоборот, подчеркнуть те качества, которые присущи его герою.

Мы сейчас подошли к одному важному вопросу, который я давно хотел вам задать. Актеры получали от вас режиссерские указания или они просто играли самих себя?

Было и так, и так. Конечно, они не просто играют самих себя. Я работал с каждым актером отдельно, мы вместе создавали каждый персонаж. По сути, мы делали то, что я только что описал: мы выясняли с актерами, какие черты их характера присущи герою, а какие — нет, и потом добивались нужного баланса. Я считаю, что хорошая игра — результат совместной работы актера и режиссера. Давать актерам полную свободу, разрешать им «быть самими собой» — не мой стиль работы. Но при этом я не хочу расписывать все до мелочей и указывать им, когда именно пройти по комнате и в какую сторону при этом смотреть. Здесь важно сотрудничество.

То есть вы сначала написали роли, а потом репетировали с каждым актером отдельно?

Да, мы много репетировали. Фильм снимался в два приема. Сначала мы сняли получасовую ленту (сейчас это первая часть полнометражной версии, которая называется «Новый мир»). Ее сценарий возник на основе наших с Джоном идей; некоторые сцены написал он, некоторые — я. А потом я объединил все в единый сценарий. Так что мы с Джоном работали вместе с самого начала. Мы вместе придумывали сюжет для первой ча-

сти фильма, а он завязан именно на героя Джона, Уилли. Сценарий для двух других частей я в основном писал сам, но на репетициях мы с актерами всегда импровизировали, что-то меняли в сценарии. Я всегда был рад, если у них появлялась идея, которая помогала сделать сюжет интереснее. Но я должен был постоянно держать процесс под контролем и сам решать, какие предложения мы принимаем, а какие — нет. Иначе история получилась бы очень запутанной. Многие идеи мне нравились, многое вошло в фильм, а многое — нет.

Сюжет сильно изменился в процессе съемок?

Не очень. Изменения коснулись главным образом диалогов. Тут мы много импровизировали. Мне было важно, чтобы речь актера звучала естественно, чтобы реплики не выглядели заученными. Если актеры немного меняют структуру фразы, но смысл ее остается прежним, я не возражаю, это как раз то, что мне нужно.

Возможно, я повторяюсь, но мне хотелось бы, чтобы вы подробнее рассказали о причинах, побудивших вас взять на главные роли непрофессиональных актеров. Мне показалось, что в вашем фильме только в сцене с картами заняты настоящие актеры.

Да, один из картежников, верзила, у которого почти все реплики в этой сцене, — это Рокетс Редглер, профессиональный актер и комик. Но все равно большинство актеров в фильме — непрофессионалы, хотя сейчас я уже воспринимаю их как настоящих актеров, потому что мы проделали с ними большую работу и у них прекрасные актерские задатки. Но мне кажется, что люди с актерским образованием, освоившие систему Станиславского или какую-то другую актерскую технику, менее податливы; мне порой очень трудно с ними работать, потому что — это сложно объяснить — мне тяжело с актерами, которые уже заранее продумали, как будут

играть роль. Порой мне кажется, что они закрыты для новых идей, для творчества. Все актеры разные, точно так же как и режиссеры, фильмы, манера игры. И поскольку все люди разные, процесс создания персонажа должен быть совместной работой режиссера и актера. На самом деле этому невозможно научить. Я замечал, что актеры, особенно театральные актеры, почти всегда переигрывают, приносят в свою роль излишний драматизм. И что больше всего меня раздражает, так это то, что у актера ты видишь только его игру, а образ, который он пытается создать, теряется, и сама игра утрачивает всякий смысл. Поэтому мне сложно судить об игре таких актеров, как, например, Мерил Стрип. Я считаю, что она в совершенстве владеет актерской техникой, но всякий раз, когда я смотрю фильм с ее участием, я вижу только то, как она создает тот или иной образ, и перестаю воспринимать сам образ, ее героиню. Вот этого я хотел бы избежать в своих будущих фильмах. Для меня важнее всего работа с актерами и естественность их игры.

Вы собираетесь и дальше работать только с теми людьми, которых знаете? Не будете приглашать известных актеров?

Вряд ли. Если бы я решил пойти этим путем, мне пришлось бы потратить много времени, чтобы лучше узнать этих людей, иначе я просто не смогу с ними работать.

Один мой знакомый сказал, что у героев вашего фильма нет никакой цели, они сами не знают, куда едут, и в этом смысле фильм очень похож на вестерн. Скажите, повлияли ли вестерны на замысел вашего фильма?

Не особенно, хотя определенное сходство с вестернами и роуд-муви, конечно, присутствует, потому что там герои тоже путешествуют. Главный герой вестерна обычно странствует без цели. Но, с другой стороны, мне

кажется, что основная тема большинства вестернов — это смерть. В моем фильме эта тема отсутствует. Так что на вестерны я не ориентировался — по крайней мере, сознательно. Хотя мне бы хотелось когда-нибудь снять вестерн.

В вашем фильме, как вы сами сказали, нет смерти, кроме того, там нет секса, а сцена погони, которая там все-таки присутствует, сведена к минимуму. Почему вы исключили три наиболее устойчивые темы американского кинематографа?

Я не хотел, чтобы фильм держался на клише, будь то сексуальность героя, захватывающее действие или передержанные драматические сцены. Мне это неинтересно. Например, в одном из сценариев, над которыми я сейчас работаю, сексуальность героев действительно важна. Это история любви. Но в «Страннее рая» все это было бы совершенно не к месту. И потом, я ненавижу клише. Смысл этого фильма в том и состоит, чтобы убрать одни клише, но при этом показать другие: обеды из полуфабрикатов, дешевые гостиничные номера и так далее. При этом они являются частью фильма, это не просто комические проходные сцены.

В американском кино мне не нравится сама тема амбиции. У моих героев нет амбиций, но, с другой стороны, они не интеллектуалы, так что это не экзистенциальное кино. Мои персонажи не ищут смысл жизни и не рассуждают об окружающем мире. Они принимают жизнь такой, какая она есть. Они путешествуют сквозь фильм абсолютно бесцельно — пока не подвернется случай сыграть в карты; они не ищут в повседневной жизни каких-то философских символов. Вот с этим и связано отсутствие в фильме сцен насилия, секса и всего того, что зрители ожидают увидеть. Моей целью было как раз обмануть ожидания зрителей, не показать им ничего из того, чего они ждут. Даже способ повествова-

ния выстроен в этом ключе. Если остановить фильм в любом месте и спросить зрителей, что произойдет дальше, никто не сможет ответить, потому что они следят не за сюжетом. Большее значение имеют мелкие детали, ситуации, персонажи. Юмор в моем фильме тоже в этих мелких деталях, здесь нет комических сцен или диалогов. Это юмор деталей.

Почему вы использовали затемнения?

Потому что каждая сцена — это один план, и мне было очень важно, чтобы этот план запечатлелся в памяти зрителей, перед тем как я перейду к следующему. Я не хотел монтировать встык. Кстати, таким образом мне удалось решить еще одну проблему: как передать средствами кинематографа течение времени. Обычно в таких случаях используют наплыв или постепенное исчезновение изображения или, например, действие переносится в другое место, а потом мы снова возвращаемся в исходные декорации и понимаем — прошло какое-то время. Используя затемнения, я мог перенести зрителей на десять минут вперед, или на два дня, или даже на год (как это и происходит у меня в определенный момент), никак это не обозначая (хотя в данном случае мы дали титр «Год спустя»).

Продолжительность этих затемнений неодинакова?

Они становятся чуть короче к концу фильма, когда темп повествования убыстряется. Все просчитано очень точно. Мы долго думали над продолжительностью каждого блэк-аута, хотя разницу без секундомера не уловить. Но мне кажется, этот ритм сильно влияет на восприятие картины. Я долго думал над этим. Мы просчитывали каждый блэк-аут отдельно.

Почему в вашем фильме так много уродливых индустриальных пейзажей?

Думаю, причин здесь две. Во-первых, я вырос в Акроне; на Среднем Западе очень много индустриальных пейзажей, они очень важны для меня, даже не знаю почему. Есть в них что-то печальное и вместе с тем прекрасное. Я просто хотел передать эти ощущения в своем фильме. Во-вторых, по сюжету Ева приезжает из Центральной Европы, — знаете, в Америке есть определенный стереотип насчет того, какая нищета царит в Европе, и я хотел перевернуть этот стереотип, приложить его к самой Америке.

Просматриваются ли в фильме какие-то черты вашего характера?

Честно говоря, не знаю. Мне интересны персонажи-аутсайдеры, у которых, как я уже сказал, нет амбиций, которым не нужно лезть на вершину чего бы то ни было.

Вы бы согласились с утверждением, что все персонажи фильма — это своего рода карикатуры на вас самого?

Я не сказал бы, что это карикатуры. Скорее они — часть меня самого, по ним и по тому, что с ними происходит, видно, что мне интересно. Это не обязательно какие-то эпизоды из моей биографии. Я думаю, что наиболее личные моменты в моем фильме — это мелочи, которые наверняка знакомы и другим людям, — например, то, что у Уилли не складываются отношения с Евой, но, когда она уезжает, он внезапно понимает, как много у них общего. Кстати, это одна из главных тем фильма: в жизни часто бывает так, что когда вы находите наконец нужные слова, говорить их уже поздно. Думаю, я могу найти у себя черты каждого из героев, особенно близок мне Уилли и в еще большей степени — Ева. Но мне сложно сказать, в каком смысле этот фильм очень личный. Понимаете, я работал над его формой, и в том, как он снят, смонтирован, присутствуют мои личные черты; да и в сценарии я тоже присутствую. Трудно

сказать что-то более определенное, тем более что фильм не автобиографичен.

Вас удивил успех фильма?

Да, я был очень удивлен, поскольку до сих пор считаю, что снял андеграундный фильм. Но почему-то он заинтересовал широкую публику и сейчас пусть медленно, но набирает обороты в американском прокате, а в Европе сразу стал очень популярен. Вообще-то я думал, что «Рай» станет культовым фильмом в Европе, а в Штатах мало кого заинтересует.

Вы и представить себе не могли, что он неделями не будет сходить с экранов крупнейших кинотеатров, правда?

Не мог. Я очень удивился и обрадовался, но вместе с тем я против того, чтобы режиссер, снимая фильм, думал о том, как воспримет его публика. Если бы я так делал, то неизбежно стал бы относиться к фильму как к товару, который нужно сбыть, стал бы — пусть неосознанно — стремиться угодить публике, а это сразу же убивает все по-настоящему оригинальное и сильное. Так что я предпочитаю не думать о реакции зрителей. Когда мы закончили съемки, я понятия не имел о том, что будет дальше. И был страшно удивлен, когда фильм оказался столь успешным. Но в то же время, читая хвалебные отзывы критиков, я готовлюсь к тому, что следующий мой фильм эти же критики разнесут в пух и прах. К этому я готов. Но чисто психологически мне все равно не хочется думать о публике и о том, что будет с моим следующим фильмом.

Мне кажется, фильм «Страннее рая» стал для 1984 года тем же, чем «Голова-ластик» был для 1978-го или 1979-го. Не в плане содержания или стиля, а в том, как оба фильма передают дух своего времени и атмосферу андеграундной среды.

Я думаю, сходство здесь в том, что «Голова-ластик» — это тоже независимое кино, которое постепенно приобрело широкую популярность. Успех обоих фильмов — и не только их, были и другие — доказал независимым режиссерам, что нужно как следует подумать, прежде чем рваться в Голливуд и заключать договор с какой-нибудь крупной компанией. Мне кажется, оба эти фильма показали, что независимое кино может быть успешным. В том, что касается стиля и всего прочего, мне кажется, эти фильмы совершенно непохожи.

Изменил ли вашу жизнь неожиданный успех фильма?

Да, в том плане, что мне приходится искать новый рабочий ритм, — слишком много внимания уделяется моей персоне, от этого страдает мой рабочий график. Не думаю, что это как-то повлияло на мое самовосприятие. Я радуюсь, что у меня не должно быть проблем с поиском средств на съемки двух следующих фильмов — они довольно небольшие. Жизнь изменилась в том смысле, что мне не надо будет в течение двух лет убеждать кого-нибудь профинансировать мой проект.

Вы будете работать в тех же бюджетных рамках?

Следующие фильмы будут дороже. Хотя смотря с чем сравнивать. Например, бюджет моего следующего фильма составит полмиллиона долларов, а можно было бы потратить и два.

Что это будет за фильм?

Не хотел бы сейчас рассказывать подробно, потому что я работаю параллельно над двумя сценариями и не уверен, по какому из них буду снимать следующий фильм. Один сценарий похож на «Страннее рая», он смешной и грустный, это история любви юноши и девушки лет семнадца-

ти-восемнадцати, оба мелкие преступники. По жанру это скорее роуд-муви, но в этом фильме будет больше эмоций и драматизма, но притом он будет более тонким, потому что здесь очень важна сексуальность героев.

Действие будет происходить в Америке?

Да. А другой сценарий — это история двух друзей.

Их будут играть Эдсон и Лури?

Нет, у Джона будет другой партнер. Не буду пока говорить кто, потому что я еще не получил его согласия. Это довольно известный музыкант, но у него есть и актерский опыт.

Как вы думаете, сколько на сегодняшний день составляют кассовые сборы от вашего фильма?

В Штатах? Больше миллиона, но я лично пока не получил ни цента. Мы получили часть аванса от компании «Голдуин», но все эти деньги пошли на покрытие расходов на съемки фильма.

Вы имеете в виду печать копий и прочее?

Нет, сам бюджет фильма. Продюсер вложил деньги, и нужно сначала возместить ему эту сумму. Мы получили деньги, но передали их моему продюсеру в Германии, Отто Грокенбергеру. Конечно, мы получим прибыль от фильма, но это будет позже. Я знаю, что кассовые сборы в Америке составили больше миллиона; в Европе фильм пользуется еще большей популярностью, так что я думаю, в европейском прокате сборы составят около полумиллиона, а может быть, и больше.

Получается, что у вас есть шанс снять свой следующий фильм, если он останется в тех же бюджетных рамках, на собственные деньги?

Если бы я делал фильм с таким же бюджетом, какой был у «Рая», я мог бы его профинансировать.

Когда вы снимаете фильм, сколько процентов от прибыли вы получаете как режиссер?

Фильм является моей собственностью — вот почему я не хочу работать в Голливуде, — и я получаю пятьдесят процентов всей прибыли.

В Голливуде все по-другому.

Да, они так не делают. Не думаю, что режиссер там в принципе может получить половину прибыли. Кстати, для Европы это тоже редкость. Обычно режиссер там получает около тридцати процентов. Но я хочу, чтобы мне принадлежала половина сборов, чтобы авторские права оставались у меня и чтобы я имел возможность полностью контролировать процесс создания фильма. Я не хочу, чтобы кто-то другой занимался подбором актеров, монтажом и прочими вещами. И мне нужна половина прибыли, у меня есть продюсер, готовый к такому сотрудничеству. У нас есть желание работать вместе, мы движемся постепенно, а не рвемся в заоблачные выси.

Как я понимаю, для вашего продюсера деньги — не главное.

Да. Он умный человек, и он очень доволен фильмом.

Когда и каким образом фильм вроде вашего начинает приносить реальную прибыль?

Я думаю, фильм начинает окупаться примерно через год после выхода в прокат. Но поскольку моя картина малобюджетная, она уже окупилась. Но прокат тоже стоит денег — одному только дистрибьютору в Штатах нужно заплатить около трехсот тысяч долларов, а может быть, и полмиллиона. Мы получили от них аванс

и теперь должны дождаться, пока они отобьют эту сумму, — только потом пойдет прибыль. Я думаю, через пару лет.

Фильм «Странное рая» частично профинансировало немецкое телевидение. Почему они решили вложить деньги в ваш проект?

В Германии телевидение частично находится в собственности государства, и его качество там гораздо выше, чем у нас. Там по телевидению показывают фильмы, которые у нас считаются экспериментальным, авангардным кино. Немецкое телевидение финансирует многих европейских кинорежиссеров.

Вы можете привести примеры?

Например, так называемое новое немецкое кино возникло благодаря поддержке немецкого телевидения. Фассбиндер, Херцог, Вендерс, Шлендорф — всех этих режиссеров финансировало телевидение. А в последнее время оно оказывает финансовую поддержку независимому американскому кинематографу. Примеров масса: «Странное рая», «Неистовый» Чарли Ахерна, фильмы Александра Рокуэлла, фильм Бетт Гордон. Марк Раппапорт тоже получал финансовую помощь от немецкого телевидения. Правда, сейчас ситуация изменилась, потому что немцы стали больше поддерживать молодых режиссеров из Германии и меньше внимания уделяют зарубежным режиссерам.

Как вам кажется, не потому ли ваш фильм получился таким «европейским», что его отчасти финансировало немецкое телевидение?

Конечно нет. Не важно, кто финансирует фильм, — все равно он получился бы таким, каким я его задумал.

Но вы ведь согласны с тем, что ваш фильм больше похож на европейское кино?

Думаю, на фильм повлияло и европейское, и американское кино. Скажем, герои фильма — типичные американцы, несмотря на то что по сюжету двое из них приезжают из Восточной Европы. Но в том, что касается формальных вещей, фильм действительно не американский, здесь больше европейского и японского влияния. Однако это не связано с тем, что я нашел деньги на фильм именно в Европе. Просто за последние двадцать лет европейское кино дало мне как режиссеру больше творческой энергии и вдохновения, чем вся голливудская кинопродукция, вместе взятая.

То есть это сходство с европейскими картинами никак не связано с тем, что премьера фильма состоялась в Европе?

Нет. Честно говоря, мне эта мысль даже в голову не приходила.

Вы не думали об участии в Каннском кинофестивале, когда работали над фильмом?

Нет, не думал. Я знал, что не успею закончить фильм к фестивалю, и не собирался торопиться, но продюсер убедил меня, что мы можем успеть. Мы стали работать интенсивнее, и в результате фильм попал в Канны, но все это получилось спонтанно, я не строил никаких планов заранее. Я узнал, что есть возможность показать его в Каннах, когда фильм был уже наполовину смонтирован.

Вы тоже были на фестивале?

Да.

Какое впечатление у вас осталось?

Довольно странное. Это утомительное мероприятие. Не знаю, как лучше объяснить. С одной стороны, все очень помпезно и театрально, многие появляются там, только чтобы продемонстрировать, что у них много денег. С другой стороны, в Канны съезжаются интересные режиссеры и актеры из Европы и Америки. Все было замечательно — только долго. Я пробыл там почти две недели, хотя мне хватило бы и пары дней. Но я получил массу впечатлений.

Какие у вас отношения с Вимом Вендерсом?

Нас познакомил Ник, но прошло довольно много времени, прежде чем я по-настоящему узнал его, потому что он очень замкнутый человек. Мы знакомы уже шесть лет, так что теперь я неплохо его знаю. Мы дружим, стараемся не теряться и, если оказываемся одновременно в одном и том же городе, обязательно встречаемся. Он мне очень нравится, хотя мы не сразу сошлись с ним, потому что я немного стеснительный человек, а он крайне замкнут и сдержан.

Как вы думаете, почему?

Такой у него характер. Кроме того, он очень известный человек, и ему приходится быть осторожным в личном общении. А вообще он по натуре скорее наблюдатель и не будет говорить, если ему нечего сказать.

Именно он дал вам пленку на съемки первой части фильма?

Да, точнее, его нью-йоркская компания, «Грей-сити-филмз». У них осталась пленка после того, как они закончили «Положение вещей» — фильм, который Вим снимал в Португалии и в Лос-Анджелесе.

Это рассматривалось как подарок или как форма вложения в фильм?

Это был подарок. Вим стал сопродюсером фильма чуть позже. Моя компания и «Грей-сити», компания Вима, продюсировали первую часть фильма совместно. Собственно, продюсер Вима, Крис Северник, и дал мне эту пленку, хотя сам Вим тоже предлагал. Когда я собрался снимать полнометражную версию фильма, компания Вима не смогла меня профинансировать, потому что они сами искали деньги для съемок фильма «Париж, Техас» и еще для одной картины, которую Крис Пети снимал в Германии. Так что они не могли участвовать, и мне пришлось искать другого продюсера для полнометражной версии.

Пол Бартел тоже участвовал в этом проекте?

Чтобы найти другого продюсера после того, как я снял первую часть фильма, я по закону должен был вернуть компании Вима деньги, потраченные на съемки первой части. Иначе ни один продюсер не стал бы со мной сотрудничать. Денег у меня не было. Полу очень понравилась первая часть фильма, он с удовольствием выступил бы в роли продюсера полнометражной версии, но тоже не смог найти достаточно денег. И тогда он одолжил мне сумму, которую необходимо было выплатить Виму, причем одолжил как другу — без процентов, не преследуя никакой выгоды. Просто дал мне пятнадцать тысяч долларов. В финальных титрах фильма я выражаю ему благодарность, — кстати, я до сих пор не уверен, что он об этом знает. В сущности, он был сопродюсером этого фильма, без его помощи я не смог бы продолжать работу.

Как вы с ним познакомились?

Это произошло довольно странно. Мы встретились в Германии, на небольшом кинофестивале в городе Хоф. Он привез туда свой фильм «Поедая Рауля». Пол посмотрел первую часть моего фильма, потом прочитал

сценарий и пришел в полный восторг. Он сказал, что сам очень долго боролся за то, чтобы работать в статусе независимого режиссера, и сейчас, после «Рауля», когда у него появились деньги, он сам хочет кому-нибудь помочь.

Что он снял, кроме «Поедая Рауля»?

Сейчас у него как раз вышло два новых фильма. Один называется «Не для публикации», а другой — «Страсть в пыли», с Тэб Хантер и Дивайном. Он снял «Смертельные гонки 2000 года» для Роджера Кормена. Есть еще один его фильм, он называется «Половые органы», но я его не смотрел. Думаю, Пола во многом продвинул Роджер Кормен.

У вас у самого никогда не было искушения снять фильм категории «Б»?

Нет, никогда. Мне присылают много сценариев из Голливуда, поступает много предложений, предлагают даже снять фильм на мой сценарий, но я отказываюсь, потому что хочу сам контролировать процесс работы над фильмом. Так что все эти предложения меня не интересуют.

Вы в одночасье стали знаменитостью, на вас посыпались предложения участвовать в различных проектах. Как вы чувствуете себя в этом новом статусе?

Знаете, это палка о двух концах. Конечно, благодаря успеху фильма я познакомился с очень интересными людьми, с которыми хотел бы сотрудничать, но процент этих людей очень мал. В остальном же вся эта популярность только добавила мне проблем: нужно отсылать обратно все эти сценарии или звонить и вежливо отказываться от предложений. И все эти звонки от агентов — тоже лишняя головная боль. Приходится каждо-

му объяснять, что мне сейчас не нужен личный агент, но они все равно на меня набрасываются. Я не хочу никуда наниматься в качестве режиссера — я хочу снимать свои собственные фильмы.

Что вы думаете об Америке?

Мне нравится эта страна, нравятся пейзажи, нравятся люди, с которыми сталкиваешься где-нибудь случайно. Но что касается правительства и настроений американского общества, то они приводят меня в ужас. Мне многое нравится в Америке, но в то же время я чувствую себя чужим, наблюдая за тем, какие взгляды на экономику и политику преобладают сейчас даже у людей моего возраста, — меня все это раздражает.

Вас раздражают яппи?

В том числе. Знаете, если бы десять лет назад мне кто-нибудь сказал, что Рональд Рейган станет президентом, я бы катался по полу и корчился от смеха. Мне до сих пор трудно поверить, что мы до этого дошли. Но в то же время я всегда был довольно циничен и перестал интересоваться политикой в семьдесят втором, так что мне трудно судить. К тому же мне кажется, что Нью-Йорк — это не совсем Америка. Это своего рода порто-франко, и с Америкой у него очень мало общего.

Вы смогли бы снять политический фильм, критикующий американское правительство?

Мне кажется, что фильм, который открыто идеологичен, не может повлиять на ситуацию в Америке. Если вы сделаете недвусмысленное политическое заявление, то это только укрепит позиции тех, кто с вами согласен, а те, кто против, так и останутся против — вы не сможете повлиять на их убеждения. Я не соби-

раюсь снимать политических или идеологических фильмов, но в то же время мне кажется, что те два фильма, которые я снял, и те, что собираюсь снимать, — не знаю, как вам лучше объяснить, — в них нет явного идеологического подтекста, но, возможно, они помогут кому-то пересмотреть свои жизненные ценности, задуматься о правильности своего образа жизни и, может быть, что-то изменить в ней. Но я не думаю, что в Америке сейчас... знаете, в наши дни все, что вы попытаетесь предпринять против правительства, будет использовано правительством в его собственных целях. Кстати, поэтому мне кажется, что терроризм в Америке и Европе уже не является действенным средством, потому что его легко вывернуть наизнанку и поставить на службу государству в качестве обоснования необходимости борьбы с любыми формами инакомыслия. Может быть, это звучит цинично, но я не верю в действенность какой бы то ни было идеологической пропаганды.

Как вы относитесь к тому, что реакция подавляющего большинства критиков и публики на ваш фильм была столь восторженной?

Все это очень странно. Порой я был просто в замешательстве: критики, которых я ни во что не ставлю, стали хвалить мой фильм. Я уже подумал было, что сделал что-то не так. Но с другой стороны, мне приятно, что большинство отзывов положительные. По крайней мере, у меня нет чувства, что я снял фильм для узкого круга зрителей.

То есть, снимая фильм, вы не ориентировались на вкусы постпанк-движения?

Нет. На самом деле мы с Джоном придумали такого персонажа, как Уилли, именно потому, что хотели, чтобы сюжет и герой фильма ни у кого не ассоциировались

с новой волной. Потому что на первый мой фильм — как и на все андеграундные фильмы, снятые за последние годы в Нью-Йорке, — сразу наклеили ярлык «нью-вейв». Так что одной из моих задач во время работы над «Раем» было создание персонажей, которые не вызвали бы ассоциаций ни с одной субкультурой.

Как вы считаете, вам это удалось?

Нет, потому что люди всегда стремятся подвести фильм под какую-нибудь категорию, им так проще. Но все же я думаю, что мой план частично сработал. Я избежал прямых ассоциаций с той или иной субкультурой, а это очень важно. Но тем не менее настроение фильма, его содержание, жизненная позиция моих героев кажутся привлекательными для определенной категории молодых людей. Но я не стремился к такому результату. Просто у нас — у меня, у актеров, у съемочной группы — похожие взгляды на жизнь. Это нашло отражение в фильме. Но я вовсе не собирался снимать свой фильм для какой-то определенной аудитории.

Перед тем как посмотреть ваш фильм, я очень много читал о нем в газетах, а один мой знакомый все время пытался убедить меня, что фильм не стоит всей этой шумихи в прессе. И ему это почти удалось: перед просмотром фильма я был настроен весьма скептически, но, посмотрев его, был приятно удивлен.

(Смеется.) Вот это мне нравится. Совсем недавно, когда в Париже должна была состояться премьера моего фильма, я немного нервничал: о фильме очень много писали, и я начал бояться, что люди просто не пойдут его смотреть, потому что сочтут, что все равно не откроют для себя ничего нового, а если и придут, то у них будет чувство, что они пришли на этот фильм не по своей воле, а из-за рекламы. Но в Париже мой

фильм имел большой успех, так что я, видимо, ошибся в своих прогнозах.

В фильме «Страннее рая» мы видим фрагменты других фильмов и телепередач. Что это за фильмы? Один из них — научная фантастика, кажется...

Да, я использовал эпизод из «Забытой планеты», это научно-фантастический фильм. Еще там есть фрагмент футбольного матча за суперкубок и мультфильм Флейшера из серии про Бетти Буп.

По-моему, там был еще какой-то фильм с восточными единоборствами.

Да, но мне сейчас не вспомнить название. Вообще-то это нарезка из саундтреков к двум разным фильмам, которые я записал на видео с телевизора.

На мой взгляд, это самая смешная сцена во всем фильме. Я смотрел на лица героев, на их реакцию и не мог удержаться от смеха.

Да. Что мне нравится в нашей манере съемки, так это то, что она ничего не объясняет, — знаете, обычно оператор дает крупный план, как бы желая намекнуть зрителям: настал напряженный момент. Или еще: когда герои разговаривают, мы обычно видим только лицо говорящего. А в моем фильме мне нравится, что зрителям предоставляется свобода выбора: они сами могут решать, на что обращать внимание, а на что — нет. Ведь порой персонаж, который не говорит, а слушает другого, гораздо интереснее и важнее, чем его собеседник. В этом случае вы сами выбираете, за кем наблюдать. Мне кажется, именно поэтому сцена в кинотеатре вышла такой удачной. Вы не видите, что за фильм смотрят герои, вы видите только их лица, и в конце концов начинаете следить за их реакцией на фильм и друг на друга, и это работает — вам становится смешно.

Были ли сцены, которые не вошли в окончательную версию фильма?

Да, я вырезал некоторые сцены из первой части. Например, там была потрясающая сцена, своего рода представление зрителям главного героя, Уилли; он встречается на улице продавца фруктов и пытается сыграть с ним на деньги. Он предлагает ему на спор перебрасывать разные фрукты через крышу дома. Сперва продавец злится и говорит: «Так ты будешь что-нибудь покупать или нет? Я не собираюсь швырять свои фрукты через крышу». Но в конце концов Уилли удается каким-то образом его убедить, и вот уже они вместе бросают фрукты и делают ставки. Но эту сцену пришлось вырезать, потому что мне показалось, что она торопит события. Зрители сразу узнают слишком много о характере Уилли. А я хотел, чтобы Уилли раскрывался постепенно, в общении с Евой. Мне эта сцена очень нравилась, но пришлось ее убрать. Еще была сцена с Евой на вокзале, когда она уезжает в Кливленд, — этот фрагмент я тоже вырезал. Она очень красиво снята, но для развития сюжета ничего не дает. Было еще несколько сцен, которые мы вырезали, но их было немного.

Расскажите, как создавался саундтрек к фильму. Вы работали над ним уже после съемок?

Да, после съемок. Он [Лури] писал музыку к первой части фильма, когда я монтировал эту часть, а потом мы вместе накладывали саундтрек на изображение. У меня уже были идеи, какая музыка будет сочетаться с той или иной картинкой. А когда Джон писал музыку ко второй части, то у него уже была дома черновая версия фильма на видеокассете, и он писал саундтрек к определенным сценам.

И он сам ее исполнил?

Нет, там играет струнный квартет и альтовые дуэты. Музыкантов нашел Джон. Они играют в разных ансамблях, это Джон собрал их вместе.

Читая интервью с Джоном в «Виллидж вайс», можно заметить, что он завидует той популярности, которую вам принес ваш фильм. Как успех фильма повлиял на ваши отношения?

Мне кажется, они стали прочнее. Во время съемок у нас не раз возникали конфликты, потому что Джон не из тех людей, которые позволяют собой руководить. Он полностью контролирует все, что происходит у них в группе. Он пишет все композиции для *Lounge Lizards*, делает все аранжировки. Он сам снял несколько фильмов на восьмимиллиметровой пленке. Для первой части «Рая» мы писали сценарий вместе, а сценарий второй части я писал в основном сам. Поэтому во время съемок у нас были конфликты, сложности, напряженные моменты. Но с другой стороны, все это было к лучшему. Мы сблизились, научились уважать мнение друг друга, — надеюсь, к Джону это тоже относится (*смеется*). Знаете, работа с актерами всегда требует эмоциональной отдачи. Мне кажется, в том, что порой возникают конфликты, нет ничего страшного. Эмоции должны выплеснуться наружу, а какие они — положительные или отрицательные, — не столь уж важно. Я думаю, мы оба многому научились, работая над этим фильмом.

Какой этап съемок был наиболее сложным?

Тяжелее всего было в Кливленде — было очень холодно. Помните ту сцену у озера? Тогда температура опустилась чуть ли не до минус тридцати и был сильный ветер.

Мне показалось, что Эдсон там улыбается в камеру.

Да, точно.

Как будто хочет спросить: «Когда мы наконец уберемся отсюда?»

Да, было забавно, когда мы снимали последние кадры, — мы сделали три дубля этой сцены у озера, и когда я завопил: «Снято!» — актеры просто пулей вылетели из кадра и понеслись к машине, потому что холод был невыносимый. Это все осталось в «потоках», там видно, как они бегут. Но тяжелее всего нам пришлось во Флориде, потому что актеры и вся съемочная группа жили в одном мотеле, и там было всего четыре комнаты. Мы разместились по трое в комнате, актеры не могли даже порепетировать в одиночестве. У нас не было машин, чтобы просто куда-нибудь уехать, когда в этом была необходимость. В таких условиях работать было трудно.

Случались ли ссоры между членами съемочной группы, срывавшие процесс съемок, или обошлось без подобных инцидентов?

Ссор было много, но съемочный процесс они не срывали. Просто осложняли его. Я был к этому готов, мы продолжали работу. Я был в положении погонялы и эксплуататора, потому что мне нужно было снять фильм, времени в обрез, денег — тоже, съемки расписаны по минутам, каждый съемочный день спланирован заранее. Конфликты, конечно, добавляли лишних проблем, но никогда не срывали съемок.

Вам, наверное, приходилось постоянно находиться в роли режиссера? Я имею в виду, что на время съемок вам, видимо, пришлось подавить в себе личность.

Вообще-то я считаю, что работа режиссера с актерами и со съемочной группой — это соприкосновение его

личности с личностью каждого участника этого процесса. Если контакт найден, значит, можно сотрудничать. Мы с актерами всегда все решаем вместе, хотя порой я могу быть настоящим диктатором. Кому-то ведь надо выстроить четкий план съемок и следить за его выполнением, так что я полностью отдаюсь работе; главная задача для меня — снять фильм как можно лучше. Но, принимая решения, я не отказываюсь от своих предпочтений, не подавляю в себе личность.

Интервью с Джимом Джармушем

Кассандра Старк / 1985

Первая публикация: The Underground Film Bulletin, № 4, 1985, September, p. 12–21. Печатается с разрешения автора.

Когда вы начали снимать кино?

Свой первый полнометражный фильм, «Вечные каникулы», я снял в семьдесят девятом. До этого я снял несколько фильмов в киношколе Нью-Йоркского университета, это были учебные работы.

Что собой представляли эти фильмы?

Только один из них я доснял до конца. Это фильм, в котором меня занимали в основном формальные моменты; его однажды показали в Музее современного искусства. Другой фильм называется «Синестезия», его показывали в «Таймс-сквер-шоу», кажется в 1981 году. На самом деле это были лишь эскизы к фильмам, я бы не хотел, чтобы они шли на экране. Тот фильм, премьера которого была в Музее современного искусства, был, можно сказать, целиком снят на музыку Генри Коулла, это пьеса для ударных, написанная в 1934 году.

Расскажите вкратце о фильме «Вечные каникулы».

Главного героя в этом фильме сыграл мой друг Крис Паркер, и сюжет фильма частично основан на событиях из жизни самого Криса. Мы просто выбрали — у меня было много идей, мы выбрали самое главное и выстроили

сюжет. Он довольно размыт; речь в фильме идет о молодом бродяге. Ему шестнадцать лет, он бросил школу, у него нет ни работы, ни крыши над головой. Он бесцельно слоняется по городу и знакомится с такими же, как он, маргиналами.

Если я не ошибаюсь, этот фильм имел большой успех?

Да, но не в Америке. В Европе эта картина получила своего рода культовый статус. Она была популярна в Германии, в Голландии, во Франции.

Как вы думаете, почему так произошло? Почему американская публика не восприняла ваш фильм?

Мне кажется, в Европе нет четкой границы между андеграундным и коммерческим кино, потому что европейские страны гораздо меньше, чем Америка. Телевидение там тоже немного другое, не такое агрессивное, как у нас. Европейцы готовы смотреть самые разные вещи, в то время как у нас существует — или, по крайней мере, существовала в то время — четкая граница между коммерческим и андеграундным кино.

Как вы считаете, если фильм попадает под определение «андеграундный», он обречен на неуспех в Америке?

Думаю, да, хотя я сомневаюсь, что настоящее андеграундное кино еще существует. Главная проблема здесь — это дистрибьюторы и их представления о том, какое кино коммерческое, а какое — нет. Мне кажется, «Страннее рая» — это андеграундный фильм, которому повезло в прокате и который таким образом стал доступным для более широкой аудитории. У меня и в мыслях не было снимать коммерческий фильм. Джон Уотерс сказал в интервью год назад, что независимый, андеграундный кинематограф больше не существует, потому что само это определение стало частью прокатной классификации и не имеет уже ни ма-

лейшего отношения к эстетике фильмов. Это просто продукт, который создается по законам рынка. Думаю, Уотерс прав. Мне кажется, ситуация действительно изменилась.

Может быть, термин «андеграундное кино» требует пересмотра? Семидесятые остались позади, и многое изменилось. Кстати, вы участвовали в движении «восьмимиллиметровщиков» в семидесятые годы?

Вообще-то нет, хотя многие из моих друзей принадлежат к основателям «нового кино», и я принимал некоторое участие в создании нескольких фильмов, в частности тех, которые снимали Эрик Митчелл, Джеймс Нейрс, Майкл Макклард, Бекки Джонсон. Мне кажется, это одно из самых интересных явлений в кинематографе семидесятых. И еще фильмы Эймаса По — особенно «Иностранец», этот фильм очень для меня важен: я увидел его до того, как снял «Вечные каникулы», и когда я узнал, что По сделал полнометражный фильм за шесть тысяч долларов, то понял, что и я тоже смогу. Мне до сих пор нравится «Иностранец». Я думаю, это лучший его фильм.

Вы следите за творчеством режиссеров, которые в те годы снимали на восемь миллиметров?

Мне нравятся фильмы Мануэля Де Ланды. Я не упускаю возможности их посмотреть. А вот последние вещи Ника Зедда мне посмотреть не удалось. Я видел пару его полнометражек.

Какие?

«Они едят отбросы» и...

«Придурок Бинго»?

Да.

Что вы о них думаете?

Они интересные. То, что делает Зедд, очень важно. Конечно, сам я далек от этой эстетики. Я сам не смог бы снимать в таком провокационном, кэмповом стиле¹, но уважаю его: мне нравится эта эстетика, но это не мое. Мне кажется, что для меня более важна форма, структура фильма, чем для режиссеров, которые снимают в таком стиле.

Форма как процесс?

Как структура всего фильма. То, как он выстроен. Построение и композиция для меня важны на всех уровнях: в режиссуре, в построении кадра, в монтаже сцен, в движении внутри кадров. Моя собственная жизнь довольно хаотична, — наверное, поэтому я стараюсь, чтобы в работе присутствовала точность. Но я никогда не делаю раскадровку. Мне нравится, когда в процессе съемок что-то переделывается и добавляется, я приветствую импровизацию на съемочной площадке, но в то же время я очень много репетирую с актерами. Я убежден, что актерская игра — это ремесло, я работаю с актерами. Я не даю им полную свободу и не говорю что-то вроде: «Так, начинаем снимать, камера включена, делайте что хотите». А актеры в шоке, они не знают, что им делать.

Правда? Мне казалось, что все, кто снимался в фильме «Страннее рая», — непрофессиональные актеры.

На самом деле, они действительно не актеры. Конечно, все они в той или иной степени имеют актерские

¹ Кэмп — стилевое явление в жизни и искусстве, характеризующееся любовью к непомерным преувеличениям, искусственности, артефактам прошлого, жанровой литературе. В качестве эстетического термина введен в широкий оборот Сюзан Зонтаг в ее эссе «Notes on Camp» (1964) — отчасти для того, чтобы освободить толкование феномена от социально ангажированной интерпретации его как китча. Наиболее ярким примером кэмповой эстетики на русской почве являлась деятельность Тимура Новикова и его Новой академии изящных искусств.

навыки, но во время работы над фильмом они очень много репетировали, выстраивали свои роли. Я не считаю, что они играли самих себя.

Но впечатление было именно такое...

Мне кажется, что хорошая игра в том и состоит, что актер находит в себе черты своего персонажа и акцентирует их, одновременно стараясь приглушить в себе черты, его персонажу несвойственные. Мне кажется, так поступают все актеры. Конечно, Ричард Эдсон абсолютно не похож на своего героя. В фильме он играет Эдди, и Уилли, которого играет Джон Лури, постоянно помыкает им. В жизни Ричард никогда не позволил бы так с собой обращаться.

Вы снимали «Вечные каникулы», когда учились в Нью-Йоркском университете. Где вы нашли деньги на фильм? Это был грант от университета?

Это сложная история. Я снимал «Вечные каникулы» как дипломную работу. Университет выдал мне что-то вроде стипендии, чтобы я мог оплатить учебу. Деньги выплатили мне лично, поэтому я мог распорядиться ими по своему усмотрению и решил не оплачивать учебу, а снять на них фильм. Поэтому я так и не получил диплома — в киношколе не приветствовалось, когда студенты снимали полнометражные фильмы. И я подумал: какой смысл учиться здесь, платить деньги за то, чтобы снять десятиминутную короткометражку в качестве дипломного проекта? Это мне было совершенно не нужно. Нет, я не говорю, что короткометражные фильмы хуже, просто мне хотелось снять длинный фильм.

Вы впоследствии вернули эту сумму университету?

Хм... А кто будет читать это интервью? (Смеется.) Я работаю над этим. Но всю сумму полностью я им еще не вернул, нет.

Как финансировались съемки «Страннее рая»?

Сначала я снял первую часть фильма. Это короткометражная лента, ее финансировала моя компания, «Синестезия», на деньги, полученные от продажи «Вечных каникул» немецкому телевидению. Эта сумма составила треть бюджета, а остальные две трети дала нью-йоркская компания Вима Вендерса «Грей-сити». Полнометражную версию фильма финансировало немецкое телевидение, «ZDF» и молодой немецкий продюсер из Мюнхена, Отто Грокенбергер, с которым я сотрудничаю. Он будет исполнительным продюсером моего следующего фильма.

Что это будет за фильм?

Я собираюсь снимать его в Луизиане, главным образом в Новом Орлеане; съемки будут проходить в ноябре и декабре. На главные роли я пригласил Джона Лури, Тома Уэйтса и итальянского актера Роберто Бенини. Начало там довольно мрачное, но по ходу действия фильм превращается в комедию. Как и в случае с «Раем», жанр определить трудно. Это не криминальная драма в чистом виде, но и не комедия. Мне хотелось бы снять комедию с тонким юмором.

Что вас связывает с Вимом Вендерсом? Я несколько раз слышала, как ваши имена упоминались вместе.

Он мой друг. Нас познакомил Ник Рэй, они вместе с Вимом снимали фильм «Молния над водой», я тоже участвовал в съемках, и мы познакомились. С тех пор он не раз помогал мне в поисках средств для моих проектов — некоторые из них мне так и не удалось осуществить, — а потом частично профинансировал съемки первой части «Рая». Иногда в прессе можно встретить мнение, что я — протеже Вима, что мои фильмы — это подражание его стилю. Это очень меня раздражает, потому что мне кажется, у меня есть собственный, доволь-

но узнаваемый стиль. Но тем не менее мне очень нравятся фильмы Вендерса.

То есть вас вдохновляет его кино, но прямого влияния здесь нет...

Вообще-то все режиссеры, чьи фильмы мне нравятся, в какой-то мере повлияли на меня: Годар, Антониони, Вендерс, Одзу, Брессон, Дрейер. Безусловно, фильмы, которые произвели на меня сильное впечатление, влияют на мое творчество, но когда говорят, что я подражаю чьему-то стилю, это в чистом виде идиотизм журналистов, которым позарез надо везде найти влияние. У них даже мысли не возникает, что можно рассматривать фильм как самостоятельный феномен. Им надо обязательно найти какой-нибудь прообраз, источник влияния — и дело не в отдельных журналистах, а в том, что у нас принято рассматривать кино именно в терминах влияния. Фильм — о чем бы он ни был — обязательно должен отсылать к какому-то другому фильму. Когда выяснилось, что «Рай» оказался успешным проектом, мне прислали сценарий из Голливуда; они хотели, чтобы я за четверть миллиона снял молодежную эротическую комедию. В письме говорилось: «Мы знаем, что этот сценарий немного напоминает „Рискованный бизнес“, но примите наши уверения, что после ререйтинга он станет чем-то вроде „Выпускника“». Пиздец какой-то. Для этих людей не существует ничего оригинального, все должно быть на что-то похоже.

И вы отклонили это предложение?

Конечно. Я хочу снимать свои фильмы. Это только один из примеров. Мне присылали немало такой ерунды. И главное, что все эти люди могут думать только в таких категориях. Любой фильм для них — это римейк. Это печально. Но в то же время довольно забавно.

Когда вы писали сценарий для «Странное рая», вы собирались снять картину, непохожую на большинство фильмов?

Нет. Мы не собирались снимать что-то провокационное. Мы просто хотели, чтобы фильм получился интересным, уйти от этого дикого телевизионного монтажа и телеязыка, от монтажа в духе Спилберга. Надеюсь, когда-нибудь это все же случится. Надеюсь, молодые режиссеры не будут обращать внимание на все эти спецэффекты и прочую туфту и начнут снимать простые фильмы о жизни реальных людей или просто о чем-нибудь реальном. Я не говорю сейчас о стиле, но любое кино должно быть честным.

Куда же вы в таком случае отнесете фильмы сюрреалистов?

Изначально сюрреализм возник в литературе. Важную роль здесь играют сны, а также самые обычные, простые вещи, которые мы вдруг видим в другом свете. Сюрреализм, особенно в литературе, сильно повлиял на меня, но этот стиль остался в прошлом.

Мне кажется, сейчас многим людям интересен в фильмах глубинный, символический пласт. Вы смотрели «Крота»?

Да.

Каково ваше мнение?

Ужасно.

Почему?

Он показался мне безумно тяжеловесным, претенциозным, ходульным.

Вам не по душе претенциозность?

В моих фильмах ее нет. Сейчас это модно, но для меня это еще ничего не значит. Все модное на самом деле давно устарело, потому что моду делают СМИ, а они всегда на несколько лет отстают. Ко всему модному и ультрасовременному я отношусь с большим недоверием. Когда мы с Джоном Лури обдумывали сценарий «Рая», я сказал: «Мы должны снять фильм, в котором герои не будут иметь ничего общего с „ню-вейвом“», потому что мой первый фильм, фильмы Эймаса По, Эрика Митчелла, Майкла Обловитца, Бетт Гордон, Ника Зедда — обо всех этих фильмах говорили: «Это ню-йоркские фильмы в стиле „ню-вейв“». А мы просто хотели снять фильм, на который невозможно будет повесить ярлык «новая волна». Правда, его все равно повесили.

Когда я смотрела «Вечные каникулы», впечатление было такое, будто я перенеслась в пятидесятые годы. Особенно мужские персонажи производили такое впечатление.

Мы не хотели, чтобы было ясно, когда именно это происходит. Действие происходит в настоящем. Мы хотели обойтись со временем тоньше. В своем новом фильме я поступлю так же. Я не хочу, чтобы зрители сразу узнавали атмосферу пятидесятых, шестидесятых или семидесятых годов, но вместе с тем в фильме будут детали, позволяющие предположить, что действие происходит в любое из этих десятилетий, хотя на самом деле это наши дни.

Где вы нашли актрису, которая играет тетю Лотти?

Это Сесилия Старк, бабушка моего адвоката Джима Старка. Когда я просматривал актрис на эту роль, он сказал: «Вам надо познакомиться с моей бабушкой, она живет в Кливленде». Я поехал туда, мы познакомились, это очень милая женщина, она идеально подошла на роль тети Лотти. К сожалению, недавно ее не стало.

Ваш агент сказал, что вы участвовали в съемках фильма для одной крупной компании в качестве оператора.

Нет. Это был фильм Сары Драйвер, которая была продюсером «Страннее рая» и директором «Вечных каникул». Я работал оператором на ее фильме «Ты не я». Сейчас она работает над новой картиной, которая называется «Год собаки», съемки начнутся через пару недель. Я буду главным оператором на этом фильме. На самом деле я буду одним из операторов, потому что Фрэнк Принзи ставит свет, так что мы вместе будем работать над картинкой. Кроме того, я только что закончил клип на песню *Talking Heads*, он вышел в Европе. Сейчас у них вышло два сингла с песнями из нового альбома. Режиссером клипа на американский сингл стал Дэвид Бирн, а я снимал клип для европейского сингла. Мне часто предлагают снимать клипы, но я обычно отказываюсь. Мне неинтересно снимать клипы для рок-исполнителей, сам жанр клипа мне не нравится. Изгаженная до невозможности идея.

Это говорили еще Том Верлен и Патти Смит. Они считали, что смешивать музыку и телевидение — не лучшая мысль.

Ну да, они были правы. Забавно, я не видел ни одного клипа Тома Верлена.

Не думаю, что они у него появятся. Надеюсь, что нет.

Знаете, что самое замечательное в музыке, особенно в поп-музыке? Она связана с определенными событиями в вашей жизни, и когда вы слышите песню, которая была популярна десять лет назад, то сразу вспоминаете, что происходило с вами в те годы. Музыка вызывает у вас в памяти события из прошлого. А когда смотришь клипы и тебе навязывают все эти дурацкие картинки, ты становишься рабом этих образов. И потом каждый раз, когда

слышишь какую-нибудь песню, сразу вспоминаешь соответствующий клип и думаешь: «Какой ужас...»

Даже когда пытаешься сделать клип, все равно приходится выбирать, чьим рабом становиться: либо подгоняешь визуальный ряд к музыке, либо наоборот. Они почти никогда не срастаются по-настоящему. Может быть, в очень редких случаях.

Клипы, которые мне действительно нравятся, можно по пальцам пересчитать. Неплохое видео у *Art of Noise* на песню «Close to the Edge». Но вообще-то я ненавижу этот жанр. Удивляюсь, как до сих пор никто не пристрелил Холла и Оутса: они снимают невероятно тупые клипы.

«MTV» безнадежно.

Я его не смотрю. Я слышал, у *New Order* вышло новое видео, которое снял Джонатан Демме. Оно идет что-то около восьми или одиннадцати минут.

Вы упоминали имена кинорежиссеров, чье творчество вам близко. Не могли бы вы их повторить?

Мне очень нравятся фильмы Антониони и Годара. Мне близок стиль Жака Риветта и особенно Жана Эсташа. Он покончил с собой пару лет назад. Его самый известный фильм называется «Мамочка и шлюха». Мне кажется, это один из самых сильных фильмов за всю историю кинематографа.

О чем он?

Там играют Жан-Пьер Леру и Бернадетт Лафон, она действительно великая актриса. В этом фильме она играет женщину, с которой живет главный герой (Леру), она старше его, и он колеблется, не зная, продолжать ли эти отношения или найти другую. Он делает предложение одной девушке, та отказывается, через некоторое время

он встречает другую девушку, с которой проводит много времени и которая моложе его, и он так и ходит от одной к другой, не зная, с которой остаться. На протяжении всего фильма Леру постоянно говорит с ними о своих переживаниях, это своего рода репортаж с места событий, отчет о собственной неуверенности и нерешительности. Он отвратителен, и в то же время вы его понимаете; вы не можете найти ему оправдания, но потом все же находите. Это действительно замечательный фильм.

Он не казался вам скучным?

Нет. Это прекрасный фильм. Мне нравятся классики кино: Брессон, Карл Дрейер, Одзу, Мидзогути. Я люблю фильмы Джека Смита, мне очень нравятся фильмы Уорхола, например «Обед нагишом», «Одинокие ковбои», «Минет». У него их сотни.

Наверное, ваш любимый писатель — Берроуз?

Не знаю, можно ли его назвать моим любимым писателем. Безусловно, я его очень уважаю... часто его способ рассуждений для меня интереснее, чем конечный результат. Он потрясающий человек. Я участвовал в съемках документального фильма Говарда Брукнера «Берроуз».

Кто еще из писателей вам интересен?

Мне нравится Дж. Г. Баллард, Маргерит Дюрас. Еще мне нравится один совершенно неизвестный писатель, мой друг Люк Санте. Он написал цикл коротких миниатюр, по страничке каждая, которые он сам называет «быстрые романы».

Что вас больше всего поразило в Нью-Йорке, когда вы переехали сюда?

Прежде всего то, что все, представлявшееся в Акроне необычным или ненормальным — даже такие, казалось

бы, безобидные вещи, как внешний вид, — воспринималось в штывы, а в Нью-Йорке никому нет дела до этого, можно одеваться или вести себя сколь угодно странно, но стоит только выйти на улицу, как через десять минут встретишь людей, которые выглядят в сто раз необычнее. Это меня очень обрадовало. Еще мне нравится, что в Манхэттене такое смешение разных культур. Конечно, многое в Нью-Йорке меня раздражает, но ни один город в мире не дает мне ощущения, что все возможно. Что-то похожее я ощутил в Берлине, этот город я тоже люблю, но Нью-Йорк мне нравится гораздо больше, чем Париж, Рим или Лондон. И конечно, больше Лос-Анджелеса, это точно. Лос-Анджелес — это большой языческий город (смеется).

Я не была ни в одной из европейских столиц, о которых вы говорили. Сейчас я поняла, что не много потеряла. Но все же — что бы вы посоветовали человеку типа меня?

Откуда мне знать? Я не уполномочен давать советы, — собственно, что-то понимать начинаешь только в процессе.

Как вы считаете, профессиональное образование имеет значение для режиссера?

Обучение в киношколе полезно тем, что оно дает представление о технике киносъемки. Технические моменты очень важны во время работы над фильмом. Мне кажется, режиссеру необходимо знать, как обращаться с оборудованием. Я считаю, что прежде чем идти против правил, с ними нужно познакомиться. В то же время в эстетическом плане киношколы ничего не дают.

То есть в киношколах студентов не поощряют заниматься теми вещами, из которых впоследствии могут сложиться фильмы, подобные вашим?

Да, точно.

В итоге мы имеем режиссеров, в совершенстве овладевших техникой съемки и снимающих фильмы ни о чем, потому что их ничему не учили.

Мне не нравится сама концепция киношколы. Я не люблю учреждений, но там всегда есть шанс с кем-нибудь познакомиться, или прямо там найдется человек, по-настоящему важный и нужный. Обучение в киношколе, впрочем, как и все остальное, — это девяносто пять процентов напрасно потраченного времени, но оставшиеся пять процентов действительно очень значимы. Со многими людьми, с которыми я сейчас работаю, я познакомился именно в киношколе.

Когда я была маленькой, школа была для меня настоящим адом. Каждое утро у меня была жуткая истерика, меня рвало — каждый день, с детского сада до третьего класса.

Правда?!

Это было невыносимо. Своих детей я ни за что не отдаю в школу. Не хочу, чтобы они прошли через этот ад.

Я бы на вашем месте тоже не отдавал.

Время нашего интервью подходит к концу. Вы что-нибудь хотите добавить?

Мне кажется, сейчас хороший дух в кино — есть стремление игнорировать Голливуд и отказываться от традиционных методов съемки. Мне кажется, что лучше держаться в стороне от голливудской киноиндустрии, если вы знаете, что, попав в нее, потеряете творческую независимость. Я не вижу разницы между тридцатимиллиметровыми и восьмимиллиметровыми фильмами. Фильм — это фильм, и если в нем что-то есть, на это и следует обращать внимание. Остальное — просто вопрос проката: сколько людей смогут увидеть этот

фильм? Надеюсь, люди будут верны своим убеждениям и будут делать то, во что они действительно верят. Но в жизни очень много искушений — слава, богатство... На самом деле все это ничего не значит. Нужно просто решить для себя, какие фильмы вы хотите снимать. Возможно, вам окажут поддержку, возможно — нет, но, по крайней мере, вас никто не остановит, если вы действительно хотите снимать. Вот почему мне так нравится в Нью-Йорке: здесь возникает ощущение, что можно осуществить все задуманное. Это трудно, но это возможно. Нужно только решиться и сделать первый шаг.

Странник в раю

Джейн Шатиро / 1986

Первая публикация: The Village Voice, 1986, 16 September. Copyright © by Jane Shapiro. Печатается с разрешения Melanie Jackson Agency, L. L. C.

На нью-йоркской премьере нового фильма Джармуша «Вне закона» мы утопали в дорогом велюре кресел ар-деко, а Пол Саймон маялся на откидном сиденье в заднем ряду. Все знатоки были в сборе. Агент Джармуша, Сьюзен, — молодая девушка в кожаных кроссовках. Аннотация к фильму написана изящно и просто: режиссер характеризует «Вне закона» как «черную комедию в духе необитничества». В лифт набилось целое полчище этих необитников (лакированные ботинки, напомаженные волосы). Изредка обмениваясь тайными необитническими знаками, они на все лады пережевывают постмодернистскую жвачку и пробуют разнообразные сочетания кнопок, пока лифт не едет наконец вверх.

Вскоре на смену этой негромкой летней премьере придет девятнадцатое сентября, и фильм «Вне закона» удостоится чести открыть Нью-Йоркский кинофестиваль, а знаменитый своей неамбициозностью Джим Джармуш (33 года, изначально из Акрона и еще совсем недавно из Парижа, где он только и делал, что смотрел фильмы режиссеров «новой волны») неожиданно приедет в Америку, чтобы получить от Голливуда еще больше настойчивых предложений, чем два года назад, когда его черно-белый фильм «Страннее рая», снятый всего на сто пятьдесят тысяч, стал одним из важнейших событий фес-

тивался. Теперь ему куда более настойчиво предлагают делать римейк «Порки». «Рай» был мастерски выстроен: длинные сцены, перемежающиеся затемнениями, поистине музыкальный ритм, изящество, бесстрастность. Во всем чувствуется любовь Джармуша к деталям. Каждый раз, когда смотришь этот фильм, кажется, что это он на тебя смотрит, — настолько он точен и минималистичен.

Паулина Каэль заметила, что основное настроение фильма — «убийственная апатия» и что «за тем, что мы видим, не стоит никакого ужаса: всеобщее запустение — только лишь гэг».

— Что вы думаете об этом? — спрашиваю я Джима.

Джим сидит на диване в квартире, которую мне предоставили для интервью мои знакомые. Его одежда, выдержанная в серо-черных тонах, замечательно гармонирует с окрасом хозяйских кошек, разгуливающих по квартире. Он курит и занимается нелюбимым делом — дает интервью. Джармуш решил, что у фильма «Вне закона» должна быть «поддержка». Я смотрю на его серебристые волосы (Джармуш начал седеть, когда ему было всего четырнадцать), разглядываю его остроносые ботинки с металлической цепочкой, идущей от подошвы к лодыжке. Он отказался давать интервью «Вэнити фэйр» и «Эсквайру», но мне чудом удалось его поймать. Когда он вошел, я рассказала ему, что только что видела во сне, как молодой культовый режиссер Джим Джармуш явился на интервью в сопровождении двадцати злобных панков, они вломились в квартиру, начали крушить все вокруг, издевались надо мной, тушили свои косяки о кошек, а один засунул все мои деньги в рот и не хотел их выплевывать! На что Джармуш заметил: «А-а. Вот как. Вам правда это приснилось?» — как будто это был сон одного из пациентов Фрейда, сон, уже давно известный и много раз истолкованный. Я была в восторге от его реакции. Сейчас я читаю ему фрагмент рецензии:

— «...эти затемнения в чем-то сродни паузам у Беккета: они заставляют нас всматриваться, как Беккет за-

ставляет нас вслушиваться, — мы понимаем, что находимся во власти автора. Но джармушевский мир отможенных бродяг — это Беккет в комиксах». Помните эту рецензию? — спрашиваю я.

Вежливо:

— Нет. В какой-то момент я перестал их читать.

— А, так вы...

— Знаете, некоторое время я следил за отзывами в прессе, но о «Рае» так много писали, что я не уверен, читал ли я эту рецензию. Наверное, нет. Интересно, что она имеет в виду?

— Я как раз собиралась узнать ваше мнение, — отвечаю я.

— Она ожидала, что в фильме будут какие-то ужасы? Или... хотя, знаете, фраза, вырванная из контекста...

— Подождите, у меня, кажется, есть с собой весь текст рецензии! Хотите взглянуть?

Смесь удивления и скуки на его лице меня рассмешила. Я начинаю хихикать — прямо как доктор Рут¹. Сюзен, его агент, сказала мне перед интервью: «Самое трудное — разговаривать с ним. А вообще он просто прелесть».

— Как-нибудь в другой раз, — говорит Джармуш.

— Ладно.

Джармуш задумчиво замечает:

— Насчет «Беккета в комиксах» — я считаю, что это... комплимент.

— Конечно, когда тебя сравнивают с Беккетом, хоть и вскользь, — это большая честь.

(Пару минут назад я уже говорила ему, что журналистка сравнила его с Беккетом.)

— Очень мило с ее стороны, — протянул он рассеянно, но удовлетворенно. — Потому что я очень люблю

¹ Уэстхаймер Рут, доктор (р. 1928) — известный американский сексолог, автор множества книг и ведущая популярных радио- и телепередач, в которых очень живо и остроумно отвечает на вопросы публики.

комиксы. Мне кажется, что структура кинофильма во многом схожа с комиксом, комиксы — это гениальный жанр! Знаете, в Европе комиксы рисуют замечательные художники. Во Франции они популярны ничуть не меньше рок-звезд! Художники, рисующие комиксы, становятся знаменитостями, народными героями. А здесь, в Америке, мы, увы, даже не знаем их имен.

— Но у Паулины Каэль речь не об этом, она...

Джармуш ухмыляется:

— Не знаю уж, что она имела в виду.

Дальше на пленке идет равномерное «кис-кис-кис», за ним следует меланхоличное:

— Кот!

Я говорю по телефону.

— Кис-кис, — зовет Джармуш кота, — иди сюда. — Когда я вешаю трубку, он говорит: — Мне нравится цвет. — (Темно-серый, почти черный, с серебристым отливом.) Мягко: — Какой красивый оттенок. — Он смотрит, как кот трется у его ног. — Как уголь, — говорит он.

Джармуш затягивается и выпускает облачко дыма.

— Возможно, Паулина Каэль ожидала, что в фильме будет что-то значительное, какие-то более очевидные в экзистенциальном плане вещи, что-нибудь такое... Даже не знаю.

Я говорю, что она любит «чувствительные» вещи, то, что она называет «трэшевой»: напряженность, щеко-чушие нервы сцены...

Молодой независимый режиссер Джармуш мрачнеет. Он угрюмо замечает:

— Понятно. Мы как раз стремились убрать все это из фильма.

«Вне закона», новый фильм Джармуша, премьера которого состоится на следующей неделе, — еще одна черно-белая лента, снятая динамично, с тонким юмором, немного мультяшно. Этот фильм тоже повествует о потрепанных и вечно недовольных маргиналах, но на этот раз место действия — светлый, придуманный Нью-

Орлеан. Оператор Робби Мюллер снимал в фирменной манере Джармуша: долгие, статичные сцены. В этом фильме режиссер отказался от крупных планов и быстрой смены кадров — эти приемы он воспринимает как недвусмысленные указания зрителю, «куда ему следует смотреть». Он считает, что редкие смены планов, нехарактерные для господствующего в наши дни стиля съемки фильмов, телепередач и музыкальных клипов («образный фетишизм, навязчивое стремление к максимальной информативности»), меняют восприятие зрителей, потому что им не указывают, куда смотреть, за чем следить, и у них появляется свобода выбора.

Я говорю Джармушу, что, на мой взгляд, еще один эффект долгих планов состоит в том, что мы слышим все реплики, тогда как при быстрой смене кадров они зачастую «съедаются». К тому же в этом фильме, как в театральном спектакле, есть паузы, и зритель их чувствует.

Джармуш терпеливо слушает меня.

— Да. Вы правы. Паузы... знаете, паузы для меня часто важнее слов, правда. Иногда момент спокойствия, когда герои ничего не говорят, гораздо важнее диалогов. Потому что в жизни тоже так. — Это одно из любимых выражений Джармуша.

Возможно, в жизни все так и есть, но все же это типично джармушевский конструкт, который вряд ли будет воспринят людьми, вовлеченными в крупную киноиндустрию. Вопрос в том, как долго он сможет держать в напряжении продюсеров, сколько еще они будут ходить вокруг него с просьбами дать им возможность вложить деньги в его будущий фильм и сколько еще он сможет невозмутимо проходить мимо, бросая свои коронные замечания типа «Паузы важнее диалогов», или «Комиксы — это великий жанр!», или «В жизни бывает именно так». Я говорю Джиму, что беру у него интервью незадолго до того, как он станет знаменитым. А Джармуш, как обычно, говорит, что ему все равно:

— Мне нет дела до карьеры, у меня нет амбиций. Может быть, я неудачник, но я просто хочу снимать фильмы именно так, как я хочу.

В наше время такие режиссеры — большая редкость. Сьюзен, личный агент Джармуша, умная и симпатичная девушка, уже сейчас говорит о нем, как о дорогой декоративной собачке, подверженной странным припадкам. Когда Джармуш показал сценарий «Вне закона» одной прокатной компании, эти потенциальные спонсоры, по его словам, сказали следующее: «Это не годится для полнометражного фильма. То, что вы нам принесли, — всего лишь краткий набросок или сценарий для короткометражки, но на полнометражный фильм это не тянет». Они даже *пригласили эксперта*, какого-то типа из университета Южной Калифорнии, и он сказал: «Страница сценария должна соответствовать минуте фильма. Так что у вас получается фильм на пятьдесят девять минут. Извините, но это не сценарий».

Сьюзен говорит, что у Джима тогда чуть было не вырвалось: «Вот пусть вам этот университетский придурок и снимает фильм».

Сьюзен говорит, что Джармуш хочет поскорее закончить с фотосессией, потому что терпеть не может фотографироваться. Потом он придет в нормальное состояние.

— Я не буду его сопровождать, — замечает Сьюзен. — Он должен остаться наедине с фотографом. Сложно объяснить... мне на автоответчике оставили сообщение, что будет лучше, если сессия пройдет один на один с фотографом.

Я спрашиваю Сьюзен, сколько у меня времени на интервью.

— Вы сами это почувствуете, — отвечает она. — Когда он начнет дергаться, значит, пора заканчивать.

Джим Джармуш живет вместе с режиссером Сарой Драйвер в небольшой захлавленной квартирке на седьмом этаже поразительно мрачного дома, который находится на участке между «Маленькой Италией» и Бауэри.

Это место вполне в духе фильмов Джармуша; оно ставит под вопрос общепринятые стереотипы американского гостеприимства, саму идею обстановки. Это просто место, куда возвращаешься после работы и пристраиваешься где-нибудь на полу, чтобы просмотреть почту, — в этом смысле Джармуш мало чем отличается от рабочих и служащих, которые разъезжаются каждый вечер по своим «спальным» районам. Он проводит много времени в баре, постоянные посетители которого — художники, фермеры и подростки. Пол там неровный, а все оформление состоит из огромного постера Фрэнка Синатры на пике его славы и табличек, призывающих посетителей не засиживаться. Джим любит одеваться в черное и носит темные очки с золотой полоской наверху, которая похожа на сросшиеся брови из чистого золота. Он ездит на мотоцикле, нередко упражняется в красноречии, внося свою лепту в извечный спор о том, кто гениальнее — Микки Спиллейн или Сервантес, и время от времени проливает горькие слезы, выступая в защиту поп-культуры. Каких-то тринадцать лет назад он учился в Колумбийском университете, мечтал стать писателем, сочинял «полуповествовательные абстрактные миниатюры», весьма серьезно рассуждал о «постпостструктуралистской литературе, деконструированном нарративе и тому подобных вещах», выполнял обязательные письменные задания и переводил стихи с языков, которых совершенно не знал. Иногда он забывал пообедать. Когда его спрашиваешь, как он учился снимать кино и кто повлиял на него, он приходит в полнейшее замешательство, а потом, как лауреат «Оскара» на награждении, начинает волноваться, что кого-то забыл поблагодарить.

— Господи, так много имен... — Он нервно отмахивается и умоляюще смотрит на меня.

— Хорошо, чье творчество вам наиболее интересно?

— М-да, на этот вопрос невозможно дать исчерпывающий ответ. Это множество людей: режиссеров, художников, архитекторов, писателей...

Наконец он называет имя: Антониони. Перед тем как начать снимать «Вне закона», Джармуш пересмотрел все его фильмы, потому что «Антониони может невероятно органично сделать сцену *дольше*, чем это принято в кинематографе. И не только сцену, а даже отдельный *кадр*. Из-за этого *вес* сцены, ее смысл меняется. Не он один использует этот прием, это только один из примеров».

— Конечно же, Ник Рэй.

(Николас Рэй в прямом смысле слова научил Джармуша снимать кино; он любил повторять: «Если есть сцены, будет и фильм».)

Джармуш продолжает называть имена. Несравненный Робби Мюллер, оператор фильма «Вне закона»; он словно голландский живописец шестнадцатого века, по ошибке родившийся в наши дни. Бабушка Джармуша, которая живет в Акроне. Ей уже девяносто четыре, дома у нее стоят альбомы Матисса, прустовский роман в кожаных переплетах. В этом году в Японии сам Кurosawa выразил искреннее восхищение изяществом и музыкальностью «Рая», искусностью съемки и монтажа; он передал ему через посыльного книгу, «очень трогательную», и два абзаца в ней были посвящены фильму Джармуша. В Японии он встретился с Тору Такэмицу и посетил могилу Одзу. Спустя годы Джармуш узнал, что улица Урсулинок в Париже, на которой он жил, в бытность свою желторотым двадцатилетним киноманом, — это историческая улица. Там прошла премьера «Андалузского пса».

«Новая волна»! Годар. Жак Риветт. Жан Эсташ.

Дзига Вертов, советский режиссер, который использует быструю смену кадров.

— Конечно же, Рауль Руис, — добавляет Джармуш. — Его фильмы у нас почти не показывают. Но они просто замечательные... Итальянцы: неореалисты, ранние фильмы Феллини, Пазолини, Бертолуччи и... мне довелось посмотреть фильм, который снял брат Бертолуччи, Джузеппе. Фильм называется «Я люблю тебя, Берлингуэр».

Это шедевр!.. И конечно, великие европейские режиссеры, которые работали в Голливуде. Фриц Ланг, его немецкие и голливудские фильмы. Дуглас Серк, Эдгар Ульмер. Жак Турнер! Кто еще? — Джармуша переполняют эмоции. — Ну кто еще? Первые французские режиссеры, например Жан Вито! Мне интересно творчество очень многих людей. Сейчас я вспомню Курта Швиттерса, а потом... потом, знаете, дело дойдет и до Рембо с Бодлером, и... — Он издает сдвленный смешок и умолкает. Опускает глаза. Выпускает облачко дыма. И изрекает: — И до Уильяма Блейка.

Наша следующая встреча. Жаркий летний день, Джим Джармуш сидит на крыше своего дома в свете вечернего солнца. Мы поднялись наверх, потому что в квартире нас может отвлечь неожиданный телефонный звонок. Он сидит на самом краю, а я осторожно прикрепляю ему к рубашке микрофон. Он курит и рассказывает мне о Сьюзен:

— Не знаю, почему она не позаботилась об этом. Она слишком волнуется. Даже не предупредила меня заранее. С другой стороны... — (Джармуш всегда ставит себя на место другого) — я тоже не подарок. К ней приходят толпы людей с просьбой об интервью, а я просто не хочу этим заниматься. — Он отказался фотографироваться на фоне дорогого ресторана каджунской кухни¹: — Никогда бы не пошел сюда обедать.

С улицы доносится вой сирен, в небе слышится гул пролетающего самолета. Джим смотрит по сторонам.

¹ *Каджуны* — этническая группа, ныне компактно проживающая в Луизиане; основу группы составляют выходцы из Франции, изначально поселившиеся в Акадии (на побережье Ньюфаундленда) и изгнанные оттуда в ходе колониальной войны между Великобританией и Францией, которая велась на территории нынешней Канады в 1755—1763 гг. Этническая группа сформировалась в результате смешения французских переселенцев с выходцами из Испании, Германии и др. стран. Особую известность принесла каджунам национальная кухня, основу которой составляет дичь, рыба, рис, свежие овощи, щедро приправленные разнообразными специями.

— Принести вам стул? Наверное, я должен принести... стул.

(Внизу, в квартире, он сказал: «Пойду принесу что-нибудь... выпить». Спустя некоторое время он вернулся и озадаченно произнес: «Ничего не нашел».)

Ничего страшного, успокаиваю я его и сажусь рядом с ним на лист толя. Сразу ощущаю, как нагрелась от солнца крыша, и умудряюсь запачкать свой ботинок смолой. Я одобрительно смотрю на Джима, с головы до ног одетого в черное, — выглядит он неуверенно.

Это наша вторая встреча. Мы беседуем об искусстве. О черно-белом кино:

— Большинство людей, которым я предлагал сотрудничать, говорили: «Хорошо, мы согласны, но фильм должен быть цветным, иначе мы не сможем выпустить его на видео». Они сами придумывают себе какие-то нелепые ограничения. Но все это только еще больше укрепило меня в мысли снять черно-белый фильм! Недавно я поспорил с одним знакомым, одним из немногих клипмейкеров, кого я действительно уважаю; он начал разглагольствовать о том, что черно-белое кино осталось в прошлом и сейчас как раз мода на ретро, — для меня это не аргумент. Это все равно что сказать, что имеет смысл заниматься только новым. Это ерунда. Повествовательное кино было и раньше, а первые сценарии для роудмуви писал еще Гомер! Даже дадаисты...

О работе с актерами во время съемок фильма «Вне закона»:

— Здесь был очень тонкий момент. Им было непросто сниматься в моем фильме. Они постоянно требовали от меня, чтобы я придал их персонажам больше индивидуальности, чтобы они были не похожи друг на друга. А на самом деле я, ну, скажем, обманывал их. Делал вид, что выполняю их просьбы, а на самом деле мне очень не хотелось, чтобы персонажи сильно отличались друг от друга... В этом фильме мне не нужно было, чтобы Джон Лури или Том Уэйтс задумывались

о развитии характера своих персонажей. Кстати, именно поэтому мы снимали не в той последовательности, в какой сцены появляются в фильме. Я не говорю, что обманывал актеров, но, знаете, есть вещи, о которых актеры должны иметь представление, а есть то, о чем им знать не следует.

О сцене ближе к концу фильма:

— Робби мастерски поставил свет, он заставил нас ощутить утреннюю атмосферу, когда ты только что проснулся, завтракаешь, болтаешь с друзьями. И Николетта — она ведь итальянка — тоже привносит особую атмосферу: эти яйца в маленьких рюмочках, свежий эспрессо... Еще мне очень нравится сцена с танцами. Я бы хотел, чтобы в каждом моем фильме были танцы. В этой картине нет эротических сцен, и именно в танце выражается чувственность героев. А для моей концепции фильма это лучше. Мне очень нравится песня, под которую танцуют Роберто и Николетта, нравится, как они двигаются. Николетта на экране просто сияет.

Когда Джармуш отвечает на вопрос, то вначале колеблется, потом несколько раз пытается начать фразу и останавливается, подыскивая верные слова. Затем довольно долго излагает свою точку зрения. В конце монолога, подводя итог сказанному, еще раз повторяет основную мысль. И внезапно умолкает. Воцаряется тишина. Нисколько не тяготясь возникшей паузой, с невозмутимым видом Джармуш ждет следующего вопроса, и может ждать очень долго, не нарушая молчания.

— Я чувствую, — говорит Джим, — что не могу до конца выразить словами свои мысли. В моих фильмах, в сценариях, которые я пишу, — там очень короткие диалоги, и часто — а вообще-то, всегда — моим героям трудно общаться друг с другом. Мне нравится речь, нравится слушать, как люди говорят, как они о чем-то умалчивают. Я люблю, когда люди немногословны... Но мои мысли, они не... я не очень люблю разговоры... Говорить о вещах очень личных мне тоже не нравится.

Это напоминает мне сеанс психоанализа. Там подобные разговоры уместнее, чем в интервью... Вообще, порой очень сложно понять, даешь ли ты интервью, или на самом деле разговариваешь с кем-то, или же ты разговариваешь с прессой, а может быть, с людьми, которые прочтут это интервью... Это меня смущает, порой я просто в замешательстве... Так что единственный выход для меня — вообще не давать интервью! — Он горько усмехается.

Глаза Джармуша скрыты за темными очками в золотой оправе, но я замечаю, что он мрачнеет. Джим обращается ко мне, я едва слышу его из-за рокота самолетов, которые проносятся высоко в небе, у нас над головами.

— Но вчера я давал одно интервью, очень честное, там я не был таким... — виновато, — открытым, как с вами. Они задавали мне разные вопросы, а я отвечал им так, как сам считал нужным.

И правильно сделали, кричу я ему прямо в ухо — грохот вокруг стоит невозможный.

— Кстати, вчера я и вам ответил подобным образом, когда вы спросили, были ли в фильме сцены, которыми я остался недоволен.

— Вы сказали, что если бы вам что-то не нравилось, вы не стали бы включать это в фильм.

— Ну да. Именно так. Так я и сказал. Но на самом деле это неправда!

— Я вас понимаю.

— Знаете, если бы у нас было больше времени... в общем, в моем фильме мне не нравится очень многое. Было бы нечестно говорить: «Все здорово, все замечательно!» Миленький сюжетик, интересные герои, в некоторых сценах актеры играют абсолютно гениально, фильм достаточно оригинален и... В общем, я так и сказал этому журналисту: «Да, все вышло замечательно! Я всем доволен!» Понимаете?

Да, отвечаю я.

Летом они путешествовали. Отец снаряжал машину, садился за руль, и они вместе отправлялись на юг, через Флориду, от мотеля до мотеля, по жаре.

— Эти ужасные поездки, — говорит Джармуш.

Я спрашиваю его, неужели у него нет ностальгии по этим местам. Я лично всегда с какой-то теплотой вспоминаю мотели, это что-то типично американское...

— Ну да, конечно, но... Знаете, это всего лишь череда мотелей, похожих друг на друга как две капли воды. Мне они всегда казались абсолютно одинаковыми.

С другой стороны, в детстве он смотрел «Муху», и фильмы про Джеймса Бонда, и «Ночь охотника» с Робертом Митчумом, жутким злодеем, у которого на пальцах татуировки «love» и «hate». А однажды они с матерью и сестрой сидели в машине — отец был в мотеле, наверное, прятался — и смотрели фильм в кинотеатре под открытым небом. Тогда ему было восемь лет, и тогда он понял, каким должно быть настоящее кино. Фильм, который он посмотрел, назывался «Дорога грома».

— Они бутлегеры! У них прокачанные машины — ну, то есть мощность двигателей увеличенная, — работают они по ночам; за ними все время гоняются копы, все это происходит где-то на болотах, в какой-то деревне. Помню, этот фильм поразил меня. До этого я и не думал, что кино может быть таким опасным и таким притягательным... Сын Роберта Митчума, кажется, тоже там играет, не помню точно.

Он же тогда еще не появился на свет, говорю я.

Джим рассеянно смотрит на меня.

— И правда, как же он мог там играть? — Потом Джим говорит: — Ладно, сотрите этот кусок. Я и не... Но вы же не будете меня цитировать?

Я смотрю на него. Диктофон мирно урчит, медленно крутится четырехчасовая кассета, записывая наше интервью.

— Так вы не будете меня цитировать?

— Как это — не буду вас цитировать?

— А, так вы будете цитировать?

Пауза. Потом я смеюсь и извиняющимся тоном говорю, что этот кусок я, конечно, цитировать не буду, но для статьи мне нужны цитаты.

На крыше дома появляется Сара Драйвер, на ней черные туфли, состоящие из кожаных полосок, плотно облегающих ногу, и модная блузка, открывающая одно плечо. (Она недавно закончила новый фильм, но пока ей не удастся организовать его прокат в Америке. Джим говорит, что она расстроена, но не падает духом. «Она — настоящий боец».)

Джармуш спрашивает Сару:

— Ты уходишь? — Он рассеянно смотрит на меня, сидящую в неудобной позе, на собственной сумке. — Может, мы тогда спустимся в квартиру? Здесь... наверное, здесь уже жарко?

— Как хотите, — отвечаю я. — Здесь жарко, но...

— Мне тоже здесь неплохо. Так что давайте останемся здесь. — Сара: — Куда ты идешь?

Сара:

— Сначала на почту, потом в магазин, куплю тебе блокнот.

Когда она уходит, я замечаю, что она производит очень приятное впечатление.

— О да. Я попросил ее купить мне блокнот, потому что сейчас собираюсь... хм... — Он смотрит вниз, на свою черную рубашку. — Об этом я вам не смогу рассказать, пока микрофон включен.

Хорошо, говорю я. Я не буду это записывать. Пусть он расскажет мне об этом — я выключу микрофон.

Задолго до того, как Джим Джармуш познакомился с неподражаемыми Джоном Лури и Томом Уэйтсом, с великолепным Роберто Бенини и сиятельной Николеттой Браски, до того, как он оркестровал этот замечательный ансамбль, стал проводником этих талантов к зрителям и скромным штурманом фильма «Вне зако-

на»; задолго до того, как он полюбил их и провел немало времени в размышлениях о том, что им и ему нужно, дабы работа над фильмом — процесс куда более важный, чем конечный продукт, — была успешной; задолго до того, как он, безвестным двадцатилетним юношей, постигал в Париже кинематограф, а на жизнь зарабатывал тем, что в фургоне развозил покупателям картины вместе с напарником, крепким парнем из Чикаго, который в свое время водил такой же фургончик, правда с пивом, и к теперешнему грузу относился с ничуть не большим уважением; задолго до того, как в тринадцать лет он вдруг понял, что духовная составляющая религии — это всего лишь заметки на полях; задолго до того, как он встретил Годара — тот ел итальянское мороженое — и вместо двухсот вопросов, которые он собирался задать великому мастеру, смог только пробормотать: «Какой сорт?» — прежде чем все это произошло, Джим Джармуш жил в Акроне и наблюдал, как живут другие.

Его бабушка говорила: «Когда ты вырастешь, я подарю тебе свои переводы Пруста». У бабушки был альбом с фотографиями его матери, снятыми до замужества, когда она работала журналисткой в «Акрон биконджорнэл»: на снимках его мать, интересная молодая женщина, запечатлена вместе с Джинджер Роджерс и Роем Роджерсом, вот она с блокнотом в руках берет интервью у кинозвезд, вот готовит репортаж о свадьбе Хамфри Богарта и Лорен Бэкол. Отец Джармуша был волевым человеком, работал в бизнесе. Дед оставил семью, и все женщины в доме — мать, сестра — знают почему. А его отец, младший брат и он сам ничего об этом не знают. Такая женская тайна; конечно, ее надо уважать, но в наши дни это смешно, даже как-то странно. Он то ли эмигрировал, то ли умер — непонятно.

Что можно было увидеть тогда в Акроне? Соседей, занятых повседневной работой, полногрудых женщин, одетых по моде пятидесятых годов, а раз в целую веч-

ность на шоссе можно было встретить самую шикарную вещь на свете: розовый автомобиль. Мать посадила у них во дворе сливу, айву, грушу, ореховое дерево, катальпу, вишню. Она любила все необычное. У нее были абсолютно седые волосы, так что ее всегда было видно издалека. К ней частенько приходили студенты из Кентского университета, в белых лабораторных халатах (они изучали ботанику), толпились около какого-нибудь дерева и заявляли: «Это не дерево, это куст». Иногда заходил сосед и каждый раз бубнил вполголоса: «Из этих красных маков можно делать опиум». Эти повторяющиеся фразы запечатлелись в памяти, как живые, — как будто кто-то так и продолжает их твердить: «Это не дерево. Это куст».

Для Джармуша было большой неожиданностью получить миллион долларов за права на одну только англоязычную версию своего фильма, удостоиться одобрительных отзывов Куросавы и открыть Нью-Йоркский кинофестиваль своей второй черно-белой картиной, права на которую принадлежат ему самому. Хотя поначалу Джим не знал, как будет развиваться его карьера, у него, как у любого подростка, всегда была уверенность, что он не останется жить в Акроне. Там, во дворе его родного дома, росло неизвестное науке дерево, и колибри слетались на волосы его матери, словно на экзотический цветок. Он был ребенком, важные вещи его не касались, он не владел ситуацией.

Когда месяц назад Джармуш отправился в родной город навестить родителей, он был искренне удивлен, когда они сказали, что не видели его два года. Все это время он был полностью поглощен съемкой фильмов на тему «путешествуем вдвоем».

— Мне нравится состояние оторванности от своего места, — говорит Джармуш. — Я могу спать где угодно... Но больше всего мне нравится прилечь на полчаса вечером, когда солнце садится, и прислушиваться к звукам вокруг. Кажется, будто слушаешь музыку. Ты слы-

шишь близкие и отдаленные звуки, а иногда — диалог на незнакомом тебе языке, и это прекрасно. Мне это нравится.

Я говорю ему, что совсем недавно поняла: мне нравятся первые мгновения, когда просыпаешься не дома и не можешь понять, где находишься. Ты думаешь: «Где я? В гостинице?»

— Жаль, что это состояние так быстро проходит, — замечает Джим.

Интервью подходит к концу. Напоследок мы с воодушевлением обсуждаем традиционную тему — современное состояние кинематографа.

Джим:

— Публика — я имею в виду, люди — они не должны... неужели они настолько глупы, что не понимают: их постоянно заставляют копаться в дерьме. Возьмите секс-комедии для подростков: сколько их нужно посмотреть, чтобы понять, что они ничем друг от друга не отличаются? Я говорю, что людям нравятся шаблоны, нравится, когда фильмы соответствуют их ожиданиям.

Люди любят шаблоны, заявляю я, мы любим, чтобы наши ожидания оправдывались.

Джим (*с неподдельным интересом*):

— Потому что их приучили мыслить таким образом?

Не чувствуя подвоха, я начинаю многословно и очень эмоционально расписывать, какое убогое существование влачат большинство людей: все время у телевизора, едят черт знает что...

Неожиданно Джармуш издает сдавленный смешок и бросает на меня веселый, лукавый взгляд.

— Да, жизнь ужасна, — говорит он и широко ухмыляется. — Жизнь — отстой.

Утром следующего дня я ехала по шоссе, направляясь к Кейп-Коду. На стоянках немало семейств в полном составе сустились вокруг своих машин. Многие пребывали в таком радостном умиротворении, как будто фаст-фуд «Рой Роджерс» составлял единственную цель

их путешествия. Я подумала, не позвонить ли Джиму, чтобы поделиться с ним приятными впечатлениями от поездки, но, когда я добралась до Кейп-Кода, Джим сам позвонил мне.

— Извините, что побеспокоил, — начал он в прошедшем времени, чем немало меня озадачил. — Я все думаю о втором дне интервью, — продолжил он. — Я как-то не собрался. Я был неразговорчив. В первый день все прошло гладко, потому что я страшно обрадовался тому, что наконец-то меня спрашивают не только о том, сколько дублей я сделал и сколько это стоило. А во второй день я не сконцентрировался и теперь понимаю, что не должен был говорить некоторых вещей. Я чувствую, что кое-что не стоит выносить на публику.

— Что, например? — спрашиваю я.

— Например, где я живу, — говорит он, — или то, о чем мы с вами говорили в первый день, — это все очень личные вещи, или какие-то подробности о моей семье, еще — мои политические симпатии, отношение к палестинцам, собираюсь ли я заводить детей, что я думаю о наркотиках, о психотерапии, потом еще мои длинные рассуждения о мужчинах и женщинах...

Но ведь все это — очень важные вещи, говорю я. Это самое главное! Если все это вырезать, то никакой статьи не получится.

— Да, я понимаю, — соглашается Джармуш. — Для вас это лишь материал для статьи. А для меня... Понимаете, я тогда просто не включился в беседу. Вот, например: помните, вы спросили меня про Мамета, а я стал рассказывать вам про его пьесу? Так вот, эту пьесу написал не он, а Дэвид Рейб!.. Знаете, я очень закрытый человек, и мне становится не по себе, когда я думаю о том, что все мои знакомые в Нью-Йорке прочтут эту статью. Мне просто... тяжело.

— Но вы же не сможете отказаться от того, что уже рассказали в интервью другим журналистам, — обиженно заявляю я.

— Да, я знаю.

— Я расшифрую запись и посмотрю, что можно сделать. Я вам перезвоню.

В трубке я слышу мрачный голос Джима:

— Не стоило мне вам звонить... Вообще, все это очень сбивает: стремление быть искренним, этот интерес к моей жизни. Я думал, что мы просто болтаем. Бла-бла-бла. Я рассказываю о себе, об этих дурацких фильмах. Это как-то подстегивает, кажется, что вот люди занимаются делом. Но у журналистики свои законы. В одной рецензии я прочел буквально следующее: «Джим Джармуш — любимец интеллектуалов; в этом отношении они напоминают слепого и глухую, у которых родился сын-идиот, а они на каждом углу кричат, что он вундеркинд!» И я был счастлив. У меня словно камень с души упал, когда я прочитал эту рецензию.

— Что вы собираетесь делать дальше?

— Не знаю. Понятия не имею. Меня, наверное, съедят живьем. Мне наплевать, что люди хотят от меня и как я должен теперь строить свою карьеру. Мне все равно. В конце концов, это меня не касается.

— Вы просто хотите снимать кино.

— Да, и у меня много планов.

Так что вот одна мысль, включить которую в статью можно:

— В фильме «Вне закона» для меня очень важны два женских персонажа, потому что они как бы оттеняют нерешительность персонажей-мужчин... И... знаете, мне очень нравятся женщины. Мне кажется, я очень многому научился у женщин, с которыми был близок, — это касается эмоций, воображения, каких-то таких вещей, которые никогда не открылись бы мне, общайся я только с мужчинами. Не знаю, как это лучше объяснить. Но я действительно... женщины... для меня очень важно общение с женщинами. Я просто... когда я в мужской компании, то я чувствую себя...

однобоким. Как будто я... даже не знаю... я просто... — Джим замолкает, затем безнадежно роняет: — Я совсем не умею говорить.

— Почему же? Ведь вы сейчас говорите, — возражаю я.

Он молча смотрит на меня.

Я понимаю, что сейчас моя реплика. И очень ясно слышу собственный голос — тихий, ободряющий. Я говорю Джиму Джармушу:

— Все в порядке. Вы сейчас говорите.

В промежутке

Петер фон Бах и Мика Каурисмяки / 1987

Впервые опубликовано на финском языке под заголовком «Asioiden valissa» в Filmihullu 5—6, p. 63—66. Печатается с разрешения автора. Пер. с финского Людвиг Херцберга.

ПЕТЕР ФОН БАХ: *Как рождаются ваши фильмы?*

ДЖИМ ДЖАРМУШ: Все три моих фильма возникли примерно одинаково. Если сравнивать мою работу над сценарием с общепринятым способом работы, то можно сказать, что я пишу его наоборот. Обычно обдумывают сначала сюжет, набрасывают план фильма, а потом уже выбирают актеров на главные роли; я же начинаю с того, что придумываю персонажей, о которых будет фильм, и сразу представляю себе, какие актеры их будут играть. А когда у меня уже есть представление об атмосфере фильма и об актерах, я начинаю собирать воедино разрозненные детали, связанные с персонажами и настроением фильма; то есть история вырастает из разнообразных, довольно неопределенных мыслей. Это похоже на детскую игру: нужно соединить линией пронумерованные точки — и получится рисунок. На самом деле сначала у меня вообще нет сюжета, а есть лишь отдельные моменты, связанные с героями фильма; я накапливаю эти моменты примерно в течение года, а потом свожу их воедино, и уже из них вырастает сюжет. Я очень быстро пишу диалоги и сюжетную канву, потому что к этому времени уже очень хорошо представляю себе характеры — с них я начинаю, и поэтому

писать диалоги мне совсем не сложно. Мысленно я уже слышу, как герои разговаривают друг с другом, — остается только все это быстренько записать. Но сценарий для меня — не догма, потому что через некоторое время начинаются репетиции с актерами, и каждый по-своему разрабатывает роль. На репетициях мы много импровизируем, нередко актеры подсказывают мне какие-то идеи, порой даже сюжет может существенно измениться в процессе репетиций. Во время репетиций я меняю сценарий, но в процессе съемок почти совсем не импровизирую — главным образом, из финансовых соображений. У меня нет на это времени. На съемках мы довольно строго придерживаемся сценария; конечно, импровизация присутствует, но уже не играет существенной роли.

МИКА КАУРИСМЯКИ: *Фильм «Страннее рая» создавался таким же образом?*

Д. Д.: Да.

М. К.: *Мне кажется, в этом фильме сильнее проявилась ваша личность. Персонаж Джона Лури, его манера поведения, речь — здесь гораздо сильнее, чем в фильме «Вне закона», чувствуется ваше «я», ваш режиссерский метод.*

Д. Д.: Не уверен, что это так. «Страннее рая» — не автобиографический фильм. Я не воспринимаю его как историю собственной жизни. В принципе я могу более или менее отождествить себя с главным героем, точно так же, как и с обоими персонажами-американцами из фильма «Вне закона». А Роберто, вокруг которого и закручен весь сюжет, как бы воскрешает этих двоих, Джека и Зака. Но в то же время в моих фильмах нет ничего личного. Я даже не задумывался о том, почему придумал именно таких персонажей; во всяком случае, я не собирался делать их похожими на себя. На фильм «Страннее рая» меня во многом вдохновила личность Джона;

этот фильм был основан на наших общих с ним идеях насчет главного героя и атмосферы картины, мы обсуждали их вместе, а потом на основе этих идей я написал сценарий. Затем я решил его продолжить, ввести туда новых героев, которых должны были играть Эстер Балинт и Ричард Эдсон. Но эта версия отличалась от полу-часового короткометражного фильма, каким изначально был «Рай». Я начал работу над сценарием полнометражной версии, лишь когда приступил к монтажу короткометражной. Все происходило постепенно.

П. ф. Б.: *Что представляла собой короткометражная версия фильма?*

Д. Д.: Это первая из трех частей полнометражной версии. Я немного укоротил ее и заново смонтировал. Это та часть, где действие происходит в Нью-Йорке, она заканчивается эпизодом, когда оба героя сидят в своей квартире и пьют пиво.

П. ф. Б.: *Легко представить, что вы были очень сильно увлечены своими персонажами. Редко встретишь фильм, где фон и общее настроение столь сильно связаны с характерами героев; видимо, поэтому вы непременно хотели снимать в Кливленде и Флориде. Удивительная вещь: мы видим героев в совершенно разной обстановке, но напряжение между ними не исчезает.*

Д. Д.: Все это происходило довольно странно и необычно. Когда я монтировал первую часть, то собирался отправиться в Лос-Анджелес и продолжать съемки там. Я хотел снять финальную сцену в той обсерватории, где снимались отдельные эпизоды «Бунтаря без идеала». Но потом я решил не отправлять своих героев в такую даль; Флорида им больше подходила. У этого места не такая богатая мифология, с ним связано меньше ассоциаций, и они не такие сложные. Когда я был маленьким, наша семья как-то раз отправилась из Огайо

во Флориду на выходные. Денег у нас было немного, поэтому мы останавливались в мотелях, и все они — не важно, в Теннесси, в Джорджии или во Флориде, — выглядели совершенно одинаково.

П. ф. Б.: *Интересно, что Лос-Анджелес для вас слишком мифологичен, — ведь в ваших фильмах речь идет как раз о разрушении мифов и стереотипов, вы пытаетесь показать именно заурядность своих персонажей.*

Д. Д.: На самом деле банальные вещи — это как раз самое необычное, что есть на свете. Все то, что тянет за собой множество ассоциаций и предрассудков, не столь интересно. Больше всего меня привлекают вещи приземленные — поэтому, например, я не стал отправлять своих героев в Майами, хотя тогда у меня была бы возможность показать в фильме красивые старые гостиницы и прочие вещи. Я хотел, чтобы мои персонажи находились в предельно прозаической обстановке.

Мне кажется, фильм «Вне закона» больше похож на сказку, это чистый вымысел. «Страннее рая», благодаря технике съемки и свету, вышел более приземленным. «Вне закона» дает простор для фантазии; кстати, фантазия — это одна из тем фильма, у Роберто отлично развито воображение, он может существовать в воображаемом мире. «Страннее рая» — это фильм о совершенно обыденных вещах, увиденных под определенным углом и в определенное время. Здесь нет разницы в точках зрения — они все схвачены в одном и том же настоящем.

Итальянцы очень эмоциональны, у них сильно развиты воображение, интуиция. Итальянские пейзажи — особенно виды Тосканы — пробуждают мою фантазию. Легко понять, почему папская резиденция, центр католицизма, находится именно в Италии, — это единственная страна, находясь в которой я готов поверить в чудеса. Роберто — настоящий тосканец. Я познакомился

с ним, когда гостил у своего друга в Италии. Тогда я уже работал над персонажами Тома Уэйтса и Джона, но сюжет фильма у меня еще не сложился. Как только я познакомился с Роберто, я начал писать роль и для него. Тогда он еще не говорил по-английски, так что у него были проблемы с языком не только в фильме, но и в жизни. Но к концу съемок мне приходилось постоянно одергивать его — он чрезвычайно быстро выучил английский, и порой я намеренно задиктовывал ему новые слова и фразы с ошибками, чтобы в фильме его герой выглядел правдоподобно.

П. ф. Б.: *Если брать американских режиссеров, чей стиль работы с актерами вам наиболее близок? Кого вы особенно цените?*

Д. Д.: В этом плане мне нравится Кассаветес, хотя его фильмы — полная противоположность моим. Я слышал, что у него актеры часто импровизируют во время съемок, но я знаю также, что они очень много репетируют и Кассаветес принимает в этих репетициях самое активное участие. В фильмах Кассаветеса в актерах открывается что-то такое, чего, пожалуй, не встретишь ни в каких других американских фильмах. Может быть, еще в ранних картинах Скорсезе есть эта особая трогательность в игре актеров, но, конечно, не в такой степени, как в фильмах Кассаветеса. Мне кажется, что его фильмы практически невозможно дублировать: в его лентах очень важна речь героев, их манера, она полностью теряется при дубляже. И потом, я не уверен, что зрителю, если он сам не американец, удастся ощутить все нюансы и детали его фильмов. Даже в самом облике актеров у Кассаветеса есть что-то очень американское — что-то неуловимое, что-то, что трудно передать словами. Лично мне в его фильмах больше всего нравится актерская игра.

Безусловно, на меня оказал большое влияние Ник Рэй, потому что мы работали вместе, он учил меня, по-

казывал, как работать с актерами. Однако Ник был склонен хитрить, манипулировать актерами, а я очень редко прибегаю к этому. Иногда могу преувеличить значимость той или иной сцены для одного из актеров. Таким образом я обманываю их; Нику же этот обман позволял манипулировать актерами, и ему это очень помогало в работе. Я считаю, что «Бунтарь без идеала» — это лучшая работа Джеймса Дина в кино. Он прекрасно играл и в других фильмах, но «Бунтарь» не идет с ними ни в какое сравнение. На мой взгляд, ни у Казана, ни у других режиссеров игра Дина не была столь интенсивной.

П. ф. Б.: Мне кажется, что в фильмах Казана, где играет Дин, есть некая шаблонность. Любовь к различным клише вообще отличает творчество этого режиссера и одновременно является неотъемлемой частью его дарования.

Д. Д.: У Казана была особая склонность к мелодраматизму. Его стиль гораздо экспрессивнее, но тем не менее он вырос именно из мелодрамы. Ник Рэй тоже принадлежит к этой режиссерской школе, и в каком-то смысле он заново изобрел этот стиль. Вы правы — в режиссерской манере Казана, даже в выборе сюжетов для фильмов, есть элемент клише, и это сильная сторона Казана, но он не так интересен и не так креативен, как Ник Рэй, и не настолько смел. В фильмах Казана вы предчувствуете эмоциональную кульминацию, а в фильмах Ника Рэя невозможно предугадать, в какой момент произойдет взрыв эмоций.

М. К.: Я заметил, что вы любите фильмы Ника Рэя и Сэма Фуллера. Это самые беспощадные голливудские режиссеры, их фильмы реалистичны, но в то же время в них много трогательных, романтических сцен.

Д. Д.: Я так не считаю. Первый фильм Ника Рэя, «Они живут по ночам», — возможно, один из самых романтиче-

ских фильмов за всю историю кинематографа, но термин «реалистический», по-моему, абсолютно к нему неприменим. Я не считаю фильмы Сэма Фуллера или Ника Рэя реалистическими; кинематограф как вид искусства вообще не реалистичен. Фильмы Ника Рэя похожи на архитектурные сооружения; у них прочная основа, они подчиняют себе зрителя; все это можно сказать и о фильмах Сэма, хотя они менее сложны. Фильмы Сэма более интуитивны, фильмы Ника — более интеллектуальны и эмоциональны. Еще мне очень нравятся работы Дугласа Серка.

П. ф. Б.: Вне всякого сомнения, вы правы, говоря о том, что подход Казана к сюжетам своих фильмов довольно стереотипен. Можно без труда представить, что произошло бы со сценарием «Вне закона», попади он в руки какого-нибудь голливудского режиссера, какие повороты сюжета появились бы в фильме, с тем чтобы сделать его абсолютно традиционным. Ваш фильм полностью отрицает эту схему. Он гораздо сложнее.

Д. Д.: Возможно, он как раз намного проще.

П. ф. Б.: Ну да, в нем есть и то и другое. Фильм сложен, но речь в нем идет об очень простых жизненных вещах.

Каждый раз, когда я смотрю очередной американский блокбастер и слежу за тем, как выстроен его сюжет, мне всегда хочется увидеть сцены, не вошедшие в фильм. Мне интересны промежуточные моменты; сцена, в которой герои ждут такси, для меня важнее того момента, когда они уже сидят в такси. Меня всегда больше привлекают мелочи, простые, повседневные вещи; мне кажется, именно поэтому я склонен включать в свои фильмы сцены, которые обязательно вырезали бы из фильма более традиционного, коммерческого, рассчитанного на широкую аудиторию. Лично мне интереснее, как люди разговаривают, когда они играют в карты, чем когда они

продумывают план побега из тюрьмы, вырезают пистолет из куска мыла или находят запеченный в пироге напильник. Для меня важно, что они совершают побег из тюрьмы, а не то, как они это делают. Когда я смотрю фильм с простым сюжетом, меня всегда интересует, что происходит между сценами.

П. ф. Б.: Эти затемнения в фильме «Странное рая», они производят довольно необычный, можно сказать поэтический, эффект: в них очень много смысла. Благодаря этим паузам начинаешь размышлять — чувствовать и размышлять. Обычно фильмы не дают зрителю такой возможности.

Д. Д.: Мне кажется, что простейшие структурные элементы в фильмах или песнях или в других вещах — это тоже своего рода выразительное средство. Не хотелось бы показаться претенциозным, но я думаю, что основная тема фильма «Странное рая» — это люди, которые собираются расстаться и не знают, что сказать друг другу, а когда один из них уходит, оба наконец находят нужные слова, но, увы, уже слишком поздно. Затемнения ритмически организуют фильм и одновременно дают зрителям возможность поразмышлять, осмыслить сцену, которую они только что увидели, даже если она настолько проста, что не требует особой мыслительной работы. А еще в эти моменты у зрителей на мгновение отнимают картинку, что напрямую соотносится с основной темой фильма — темой утраты. Мне кажется, без затемнений фильм вряд ли бы состоялся. Когда я монтировал первую часть, один из моих продюсеров предложил мне убрать эти «пустоты», но я объяснил ему, что между сценами мне нужны именно «пустоты».

П. ф. Б.: По этому поводу мне вспоминается одна французская поговорка: «Уйти — значит отчасти умереть». Мне кажется, этот аспект тоже присутствует в фильме

«Странное рая». В фильме вы несколько раз обращаетесь к теме смерти, и именно это делает вашу картину такой эмоциональной.

Д. Д.: В японской философии есть понятие «ма». Это слово невозможно перевести буквально. Оно обозначает пространство между вещами — в нашем языке для этого нет эквивалента, но в Японии значимость «ма» огромна — например, в живописи. Или в кино, особенно у Одзу и Мидзогути. Для меня тоже важно это понятие. То, что «между», отражается не только в затемнениях, но и в том, как я пишу диалоги для фильма. Мой любимый момент в картине «Странное рая» — это конец первой части, когда приятели сидят в комнате и пьют пиво. Вы понимаете, что Эдди хочет что-то сказать Уилли по поводу отъезда Евы, это висит в воздухе, но он не говорит ни слова. Мне кажется, что эффект от того, что он хочет что-то сказать, но молчит, сильнее, чем если бы он действительно что-нибудь сказал.

П. ф. Б.: Вы как бы даете понять, что в опущенных сценах содержится нечто более важное.

Д. Д.: В фильме «Вне закона», в тех эпизодах, которые я вырезал при монтаже, Роберто гораздо смешнее, чем в окончательной версии фильма. Но эти эпизоды не ложились, они были слишком комичные, я постоянно одергивал Роберто — самые забавные сцены не сочетались с общим стилем картины, они смотрелись как фарс, в них не проявлялась ранимость, которая присуща персонажу Роберто. Но это отдельная история.

П. ф. Б.: Сколько дублей вы обычно делаете?

Обычно я делаю примерно три дубля каждой сцены, но иногда хватает и одного, а порой доходит до шести — все зависит от условий съемки, иногда от технических причин. Бывает и так, что я понимаю: «Вот оно, то, что

надо» — и больше дублей не делаю. На съемках я принципиально не использую подключенный к камере монитор, потому что иначе не будет работать интуиция, я просто не смогу сосредоточиться на процессе, зная, что через пару секунд можно будет посмотреть эту сцену еще раз. Когда есть такая возможность, перестаешь сосредотачиваться в каждый отдельный момент съемок. Для меня это было бы ужасно, потому что тогда я перестал бы ощущать себя режиссером, я бы думал, что актеры играют только на камеру и не реагируют на меня. Для меня это означало бы полный провал, потому что снимать фильмы и работать с актерами учишься интуитивно, наблюдая за тем, что происходит на съемочной площадке.

П. ф. Б.: *Каковы ваши принципы работы над звуком?*

Д. Д.: Моим звукорежиссерам приходится решать сложные задачи, потому что я часто использую общие планы, а с радиомикрофонами мы обычно не работаем — они дают плоский звук. Мы используем микрофонный журавль и пытаемся соблюсти законы перспективы: если в кадре один актер находится на заднем плане, а другой — на переднем, то их голоса не должны звучать одинаково громко. Я всегда пытаюсь добиться этого прямо на съемочной площадке, потому что, если делать все это потом, на микшере, эффект будет не тот. Это означает, что звук в моих фильмах никогда не будет идеальным, но звуковая перспектива всегда сохраняется, а это для меня крайне важно. Кстати, именно поэтому я не разрешаю дублировать свои фильмы, — правда, я разрешил дублировать «Вне закона» на французском, но на определенных условиях: во-первых, Роберто должен был сам дублировать своего персонажа, во-вторых, дублированная версия фильма могла появиться в прокате не раньше чем через полгода после премьеры оригинальной, а в Париже дублированную версию

можно было показывать, только если в другом кинотеатре одновременно с ней шла оригинальная.

Но это был лишь эксперимент. Я не люблю дубляж, мне не нравится, что актеры говорят чужими голосами. Конечно, я прекрасно понимаю Феллини, который выбирает лица и голоса персонажей отдельно друг от друга, — это его стиль; однако мне ближе концепция Жана-Мари Штрауба: он использует только то, что записано непосредственно на съемочной площадке. У меня не столь строгий подход, я могу что-то добавить, но я никогда не записываю звук на последней стадии работы над фильмом. Бывают фильмы, которые ничего не теряют при дубляже, для таких фильмов все эти звуковые тонкости особого значения не имеют, но поскольку для меня работа над фильмом начинается с подбора актеров, я не хочу, чтобы их голоса убрали при дубляже и заменили совершенно другими, — вы можете себе представить, например, Тома Уэйтса, который говорит чужим голосом? Я еще не видел французскую дублированную версию и никогда бы не дал своего согласия на нее, если бы не Роберто. Интересно будет послушать, как он справился со своим текстом: по-французски он говорит примерно так же, как по-английски.

В языковом смысле Роберто очень агрессивен; все, что он делает в Италии, полностью основано на языковых нюансах, язык — это его оружие, он говорит очень быстро, как пулемет, постоянно играет на разнице акцентов. Поэтому роль в фильме «Вне закона» была для Роберто уникальным опытом: ведь фильм, по сути, о том, что его герой лишен основного инструмента общения. Конечно, Роберто и чисто внешне очень комичен, но все-таки его конек — это речь, так что роль в моем фильме была для него своего рода вызовом, ему понравилась эта идея.

Лично мне очень нравится это состояние языковой путаницы. Я уже три месяца живу в Берлине, но я специально не стал учить немецкий — даже простейшие

фразы. Мне нравится бывать в Японии, там я не могу прочесть ни единой вывески — это дает простор моему воображению, я могу что-то неправильно понять, я нахожусь в ситуации, где полностью зависим от собственного воображения. Лет пятнадцать назад, когда жил в Париже, я какое-то время снимал квартиру вместе с одним американцем. Он знал французский еще хуже, чем я. Как-то раз я попросил его перевести на английский несколько стихотворений Малларме. В итоге получились прекрасные стихи, хотя он перепутал все на свете, лодка в его переводе превратилась в дерево и так далее. Вообще, переводить то, чего не понимаешь, — невероятно сильный опыт. Потом мы вместе с ним прочли несколько глав из Библии на французском; и я понял, как прекрасна эта книга; когда ты не все понимаешь и сам придумываешь половину того, о чем в ней говорится.

Мне нравится особое состояние ума, которое возникает, когда нет полной уверенности, что ты правильно воспринимаешь ту или иную культуру, когда не знаешь ее языка. Среди всех искусств поэзия восхищает меня больше всего; поэзию невозможно перевести, она полностью привязана к своей культуре и языку. Поэзия — вещь очень абстрактная, и к тому же национальная, потому что только соплеменники поэта могут оценить музыку родного языка. Совсем иначе дело обстоит с музыкой и немым кино, они универсальны, в каком-то смысле это более высокие формы искусства. Но поэзию невозможно перевести, вот почему я так уважаю поэтов. Именно языковые проблемы делают наш мир таким странным и таким прекрасным. Мы все живем на одной планете, но не можем общаться друг с другом, и, между прочим, здесь лежит объяснение того печального факта, что определенные идеологические решения, возникавшие в ходе истории, — например, идеи Маркса и Энгельса — никогда не будут работать во всемирном масштабе. Они только теоретически задуманы как глобальные, но на деле мы никогда не сможем избавиться

от присущего всем нам «племенного чувства». Для меня языковые проблемы — самая грустная и прекрасная вещь на свете. То, что мы по-разному смотрим на мир из-за того, что по-разному устроены наши языки, и делает жизнь такой интересной.

П. ф. Б.: В ваших фильмах видна любовь к мелочам, которые оказываются очень важными, к незначительным подробностям, которые на деле составляют самую основу нашей жизни. Поэтому в ваших картинах общество становится объектом насмешек; трудно найти фильм, в котором было бы больше презрения по отношению к обществу. Все это очень напоминает мне взгляды и убеждения Ника Рэя.

Д. Д.: Фильмы Ника Рэя всегда об аутсайдерах. Он как-то раз сказал, что у всех его фильмов могло быть одно рабочее название — «Я сам здесь чужак». В Америке все невероятно амбициозно. Мы уже по горло сыты всеми этими амбициями и представлениями об успехе. Наверное, везде так, но в Америке это стало массовой истерией. Мне все это не нравится, успех меня не интересует, хотя всю жизнь меня учили тому, что я должен достичь определенного уровня благосостояния. Что важно и кто важен в этой жизни — тоже определяется экономическими критериями. Я гораздо большему научился, общаясь с водопроводчиками и водителями грузовиков, чем мог бы научиться у политиков и банкиров — они предельно понятны, там нечего понимать. Я не доверяю политикам, мне претит их честолюбие. И потом, я циничен. Раньше, когда я был моложе, я интересовался политикой, я был идеалистом, а теперь мне кажется, что люди уже погубили нашу планету. А все из-за жажды обогащения. Мы уже столько разрушили. Как можно, например, после Чернобыля говорить о дальнейшем использовании ядерной энергии? Людям все равно — главное, чтобы на их век хватило. В каком-то смыс-

ле, у нашего мира уже нет выхода, поэтому для меня важнее всего самые простые вещи — беседа, например, или прогулка, плывущее по небу облако, свет, падающий на листву деревьев, два человека, которые стоят рядом и курят. Такие вещи кажутся мне куда более ценными, чем все эти карьерные глупости. Может быть, это звучит цинично. Я не считаю себя нигилистом, но мне кажется, что наша планета уже погублена; это печально, но у нас остались еще прекрасные мелочи, а лет через сто могут исчезнуть и они.

Джим из асфальтовых джунглей¹

Марк Мордью / 1988

Первая публикация: Cinéma Papers, № 67, 1988, January, p. 20–24. Печатается с разрешения автора.

... Что вас привлекает в стиле Робби Мюллера, что заставило вас пригласить его в качестве оператора на съемки фильма «Вне закона»?

Я большой поклонник того, что делает Робби. Не думаю, что у него есть фирменный стиль. Другими словами, он работал с Вимом Вендерсом, с Питером Богдановичем («Они все смеялись»), с Питером Лилиенталем («В стране все спокойно»), с Хансом Гейсендорфером («Стеклянная камера») и со многими другими режиссерами... с Барбетом Шредером («Если повезет»), с Петером Хандке («Женщина-левша»).... Сложно объяснить... он ничего специально извне не подсвечивает, как большинство операторов. Ему и в голову не придет отдельно подсветить героев во время драматической сцены или важного диалога. Скорее, он снимает исходя из того, что,

¹ *Asphalt Jungle Jim* — контаминация двух названий: «Асфальтовые джунгли» (фильм-нуар Джона Хьюстона, 1950 года) и «Джим из джунглей». «Джим из джунглей» — серия комиксов Дона Мура и Алекса Раймонда о приключениях охотника Джима Брэдли в джунглях Юго-Восточной Азии. В газетной версии комиксы печатались с 1934 по 1954 год. В конце сороковых студия «Коламбия пикчерс» выпустила серию фильмов на их основе, в пятидесятые Джангл Джим стал героем телевизионного сериала. Название содержит ироническую аллюзию на многократно высказывавшуюся Джармушем любовь к комиксам.

по его мнению, станет эмоциональным содержанием сцены, предварительно обсудив ее со мной, — это показалось мне необычным и интересным. Я многому научился у него. В Америке, особенно у голливудских операторов, последние лет десять есть тенденция предвосхищать события, сглаживать и приглушать изображение. Они как бы стремятся уйти от излишне резкого изображения — не понимаю, какой в этом смысл. Операторская манера Робби — полная этому противоположность.

То, что фильм черно-белый, тоже родилось из совместных обсуждений? Что привлекает вас в ч/б?

Я решил, что фильм будет черно-белым, когда писал сценарий. Что касается мотивов, то мне кажется, что такие режиссеры, как, например, Вуди Аллен или Скорсезе, могут для разнообразия снять пару черно-белых фильмов, а остальные — в цвете. Я бы лично поступил наоборот. Сейчас я работаю над сценариями двух новых фильмов — один будет цветной, другой — черно-белый. Мой выбор определяется исключительно тем, какой я вижу историю, когда пишу сценарий.

Мне кажется, черно-белые фильмы очень интересны и более абстрактны, потому что они минималистичны, в них меньше информации. Может быть, такое восприятие связано с тем, что люди моего поколения выросли на теленовостях, которые снимались в цвете, поэтому мы отождествляем цвет с реальностью. В то время как для старшего поколения реальность — это черно-белое изображение. Но мне оно не кажется реалистичным.

Вся эпоха классического нуара конца сороковых — совершенно нереалистическое кино. Мне очень нравится этот стиль. Я не пытаюсь его имитировать, я просто растворяюсь в нем, когда смотрю эти фильмы.

Сейчас вы живете в Берлине. Помогает ли вам атмосфера этого города в работе над новыми сценариями?

Думаю, да. Но снимать фильм здесь я не буду. Я приехал сюда, чтобы ненадолго отдохнуть от Нью-Йорка. Берлин — странный город, островок Запада в Восточной Германии. Мы сейчас не в ФРГ, мы *внутри* ГДР, в городе, окруженном стеной. Странное ощущение. Но Нью-Йорк тоже своего рода остров, у него мало общего с Америкой... я люблю Нью-Йорк, там мой дом, но мне нужно было уехать из привычной среды. Мне нравится соприкасаться с другими культурами; когда не знаешь языка, многое понимаешь неправильно, и это дает волю воображению. Сценарий «Вне закона» я писал в Риме.

Любопытно было бы узнать, как вы работаете над сценариями. В одном из интервью вы сказали, что никогда не начинаете с сюжета, а пишете сценарии как бы наоборот: начинаете обычно с мелких деталей, впечатлений, потом разрабатываете характеры, и лишь затем из всего этого вырастает сюжет фильма.

Да. Сюжет для меня в каком-то смысле вторичен. Важнее всего характеры. И атмосфера. Сюжет возникает сам собой, он складывается из деталей, которые я подобрал для фильма. Я никогда не придумываю сюжет заранее, чтобы потом вставить недостающие элементы.

После просмотра «Страннее рая» и «Вне закона» у меня сложилось впечатление, что ваша работа над сценарием очень похожа на то, что происходит с персонажами фильмов. Сначала в их жизни случается огромное количество вроде бы не связанных между собой событий, важных и не очень, а к концу фильма эти события выстраиваются наконец в связное повествование.

Мне так удобнее. Возможно, по-другому я просто не умею, но мне кажется, что в таком подходе больше правдоподобия, что именно так в жизни и бывает. Я не воспринимаю жизнь как четко выстроенное драматическое произведение. Это скорее множество событий, которые

мы интерпретируем в зависимости от ситуации и настроения.

Герои ваших фильмов не терзаются экзистенциальными вопросами, напротив, они с каким-то фатализмом принимают все, что творится вокруг.

Ну да — только все сложнее. Порой они мыслят экзистенциально. И в то же время я считаю свои фильмы комедиями; это *черные* комедии. Для меня гораздо важнее чувство юмора и эмоции моих персонажей, чем экзистенциальная отстраненность, которая была очень модной в кинематографе конца семидесятых.

К сожалению, эта идея экзистенциальной дистанции стала уже орудием реакции. Она превращается в уродливый фатализм.

Знаете, я довольно циничный человек. Мне кажется, нашу планету мы уже разрушили, и я не вполне понимаю, почему и зачем. На протяжении всей истории человечества — и истории философии — предлагались какие-то решения, но никто не смог применить их на деле. Так что я стал циничным и считаю, что прекраснее всего в этом мире — жизненные мелочи... это очень важные вещи. И если мы переживаем это по-человечески, значит, мы все еще существуем. Но в целом мне не нравится, как правительства всего мира обращаются с этой планетой, в том числе и с моей страной.

Принимая во внимание ваш недавний успех и связанное с ним желание крупных кинокомпаний сотрудничать с вами, я хотел бы услышать ваше мнение о киноиндустриальной политике.

Конечно, после «Страннее рая» мои взгляды на этот вопрос изменились. Я уже не закрываю глаза на политику кинопроизводства, на то, что для создания фильма требу-

ется немало денег. Мне интересно заниматься собственным делом, а не сотрудничать с другими. Поэтому мне кажется, что сейчас мне лучше всего оставаться продюсером собственных фильмов. Следующий фильм я опять буду делать вместе с Отто Грокенбергером. Но потом я планирую фильм, для которого может потребоваться немалый бюджет... может быть, около трех миллионов долларов, хотя, по американским меркам, это не такая уж большая сумма.

Как поступить с этим фильмом, я еще не решил. У меня есть несколько вариантов. Но чего я точно не сделаю, так это не стану работать на продюсера, какого-нибудь директора фабрики нижнего белья, который будет учить меня, как монтировать фильм и каких актеров брать на главные роли. Режиссерской независимостью я жертвовать не готов. Я лучше пойду мотоциклы ремонтировать, чем буду снимать фильм, в который я сам не верю или который мне не по душе.

Но в то же время мне хочется иметь свою аудиторию, хотя я не думаю о зрительских ожиданиях, когда работаю над фильмами. Да, сейчас мной интересуются многие кинокомпании, у меня много возможностей, но я не готов ради сотрудничества с этими людьми жертвовать своими взглядами на то, как нужно снимать кино. Что сразу же обрубает множество вариантов. Они все равно уверяют меня в своей заинтересованности, но я им не доверяю.

Говоря «эти люди», вы, конечно, подразумеваете Голливуд?

Я говорю о людях, которые рассматривают фильм как пакет развлекательных услуг и хотят контролировать процесс его формирования.

Как вам кажется, жив ли еще американский андеграундный кинематограф, «левое», малобюджетное кино?

Не думаю, что андеграундное кино еще существует. Если что-то и снимается, то скорее всего на восьмимиллиметровую пленку, так что эти фильмы могут считаться «андеграундом» из-за одного только формата, ведь их невозможно показать в обычном кинотеатре... Термин «независимый» очень относителен, потому что режиссер может быть независимым, только если независимым образом богат и может снимать фильмы на собственные деньги — чего никто в здравом уме не делает. Таким образом, любой режиссер зависим в финансовом отношении.

Так что я не знаю, что в этой сфере происходит. Я вижу, как интересные, талантливые режиссеры — Сьюзен Зейдельман, например, — снимают фильмы с довольно солидным бюджетом, но это совершенно не влияет на ее стиль или художественные намерения. Так что все зависит от самого режиссера, каждый работает так, как хочет работать. Недавно Спайк Ли снял новый фильм для кинокомпании «Коламбия пикчерз». В свое время его фильмы были в моде, он считался независимым режиссером. Та же ситуация с Алексом Коксом.

Не думаю, чтобы существовала какая-то андеграундная среда. Остается надеяться, что так называемые независимые режиссеры дорожат своими идеями и способны снимать фильмы, не поступаясь собственным стилем, — даже в крупных киностудиях. Главное, чтобы им удавалось воплощать в фильмах свои идеи. В этом отношении у нас с вами сейчас есть уникальный шанс — мы можем понаблюдать, что произойдет со Спайком Ли и его новым фильмом. Я безумно счастлив, когда такие фильмы, как «Синий бархат», имеют коммерческий успех в Штатах, при том что лидером проката в настоящий момент является «Лучший стрелок». Мне кажется, что, если режиссерские идеи не подгонять под шаблон, американский кинематограф обязательно возродится. Необходимо оберегать эти идеи, чтобы кино шло в ногу со временем. Сейчас я не могу сказать, произойдет ли это, или режиссеры будут продолжать идти на компромисс.

Вы предпочитаете приглашать в свои фильмы непрофессиональных актеров — людей, которые имеют, скажем, косвенное отношение к актерской профессии, например музыкантов.

Мне кажется, это большой плюс, потому что у меня своеобразные взгляды на постановку фильма и на режиссуру. Например, длинные планы позволяют непрофессиональным актерам лучше раскрыться, у них больше времени, чтобы показать своего героя: нет нужды прерываться каждые пять минут, чтобы поменять точку съемки и повторять одни и те же реплики в разных ракурсах.

Есть множество актеров, для которых игра — это игра, они всегда играют. Это меня раздражает: когда актерская работа производится вне всякой связи с персонажем, я вижу перед собой не героя фильма, а актерскую работу. Мне кажется, люди с более широким исполнительским опытом — например, музыканты или Роберто, который не только актер, но и комик, — могут дать герою фильма то, чего обычный актер дать не может. Я ничего не имею против профессиональных актеров — таких, как Эллен Баркин, например. Но такие актеры — редкость. Плохих актеров гораздо больше, актерский стиль, принятый теперь в американских коммерческих фильмах, хорошим не назовешь.

Это «телевизионный стиль», не так ли? Глядя на американское телевидение глазами австралийца, наблюдая на экране все то, что они пытаются донести до зрителя, начинаешь думать, что из года в год реальность и мораль становятся все менее и менее реальными. С трудом верится, что телезрители сохраняют способность хоть как-то их воспринимать.

Да, здесь дела обстоят хуже некуда. Неприятно думать, что американские телезрители буквально загипнотизированы вещами, созданными с заведомым презре-

нием к аудитории. Всего этого полно на телевидении, особенно на кабельных каналах, да и на видео. В Штатах все без исключения постоянно смотрят телевизор — люди перестали читать книги. Отчасти поэтому в Штатах больше нет андеграундного кино. Телевидение повлияло и на политические взгляды людей. Разница во мнениях исчезла, все стало однородным — поток посредственности, изливающийся на нас с телеэкранов.

Знаете, сам телевизионный экран настолько мал, что, по-моему, желания и мечты людей тоже становятся меньше. В то время как кино — это огромное, захватывающее переживание. Телевидение сужает, ограничивает нашу фантазию.

Да, вы правы. Когда смотришь кино, становишься частью магического действия, потому что сидишь в кинотеатре, в темноте, вместе с другими людьми. Это чем-то напоминает платоновскую пещеру. В телевидении идут постоянные перебивы. Сосредоточиться можно лишь на очень короткое время. Мне нравится высказывание Годара на этот счет. Однажды его спросили, в чем, по его мнению, состоит разница между кино и телевидением. Он ответил: «В кино вы смотрите на экран снизу вверх. А на телеэкран вы смотрите сверху вниз».

Правильно ли я понимаю, что именно это ощущение чего-то необыкновенного и волшебного особенно привлекает вас в Европе и в персонажах-европейцах, — вне их силового поля окружающие не способны мечтать?

Ну, я бы так не сказал. Америка — это страна, у которой, в сущности, нет собственной культуры. Американская культура сложилась из национальных традиций людей, живущих в этой стране. У моей семьи, например, есть чешские, немецкие и ирландские корни. Так что во мне смешалось много кровей. И вся американская культура состоит из этих странных сме-

шений. В этом и заключается все истинно американское.

Так что персонажи-европейцы привлекают меня потому, что в каком-то смысле они типичные американцы. И потом, на меня гораздо больше, чем голливудское кино, повлияли картины европейских и японских режиссеров. Так что, когда я придумываю тему для нового фильма, я, как и Алли, плыву по просторам Атлантики в поисках сюжета.

Забавно, но, по-моему, мне удалось познакомиться с некоторыми американскими режиссерами только благодаря тому, что я побывал в Европе. Я заинтересовался Сэмюэлем Фуллером и Николасом Рэем благодаря Годару и Виму Вендерсу. Получается, что я шел к творчеству американских режиссеров круглым путем, через знакомство с европейским кино.

Надеюсь, что молодые американские режиссеры повторят эту попытку. Вновь отразят эти идеи в своих фильмах. Проложат свой собственный круговой маршрут. Годар, с его злоупотреблением американским стилем в фильмах «На последнем дыхании» и «Альфавиль», невероятно прекрасен. Это своего рода неправильная интерпретация, благодаря которой возникает что-то новое.

Таинственный человек

Люк Санте / 1989

Первая публикация: INTERVIEW, 1989, November.
Печатается с разрешения Brant Publications, Inc.

После премьеры «Таинственного поезда», своего четвертого полнометражного фильма, Джим Джармуш поднялся на тот уровень, когда от фамилии режиссера образуют прилагательное, обозначающее его фирменный стиль. Его лирические комедии, с их лаконичным визуальным рядом, скупыми диалогами, типично американскими интерьерами, пейзажами и музыкой, с персонажами, большинство из которых — эмигранты, туристы, бродяги и подкупающие своим обаянием проходимцы, — эти фильмы не спутаешь ни с какими другими. Благодаря феноменальному чутью Джармуша на экране возникает целый калейдоскоп персонажей-аутсайдеров, мрачноватых пейзажей и ситуаций, чей юмор, красота и трагизм в реальной жизни могли бы пройти мимо нас, но, будучи увиденными на киноэкране, навсегда возвращаются в эту реальную жизнь — теперь уже вместе с нами. Прилагательное «джармушевский» хоть и труднопроизносимо, но, безусловно, имеет право на существование.

Джармуш родился и вырос в Акроне, штат Огайо; он приехал в Нью-Йорк, чтобы учиться в Колумбийском университете, и с тех пор живет и работает в этом городе. Последние лет десять он живет в бандитском квартале Маленькая Италия вместе с режиссером Сарой Драйвер. В киношколе Нью-Йоркского университета Джармуш учился у Николаса Рэя (и работал помощником продю-

сера на фильме Рэя и Вима Вендерса «Молния над водой», посвященном последним дням умиравшего от рака Рэя). Его дипломный проект, фильм «Вечные каникулы» (1980), был отмечен призами на фестивалях в Мангейме и в Фигейре-да-Фоз и стал культовой картиной в Европе. Тридцатиминутная короткометражка под названием «Страннее рая», снятая на 35-миллиметровую черно-белую пленку, оставшуюся после съемок «Положения вещей» Вима Вендерса, вызвала в 1982 году такой интерес, что два года спустя Джармуш превратил ее в полуторачасовой художественный фильм, который сразу же получил «Золотую камеру» на Каннском кинофестивале и с успехом прошел по всему миру, в том числе и в Соединенных Штатах. Третий фильм Джармуша, «Вне закона», тоже ждал успех — и не в последнюю очередь потому, что картина привлекла внимание публики к своеобразной фигуре итальянского комика Роберто Бенини.

«Таинственный поезд», в мае этого года получивший приз Каннского кинофестиваля за художественный вклад и впервые показанный в Америке в рамках Нью-Йоркского кинофестиваля, — это умело облеченное в форму трилогии размышление о быстротечности жизни, оркестрованное ритм-энд-блюзом и видами ночного Мемфиса. Как и предыдущие фильмы Джармуша, это смесь высокой и низкой комедии, печали и бурного веселья; из самых грубых материй Джармуш умеет извлечь тонкую, ясную красоту. Что касается актерского состава, то тут подобралась довольно пестрая компания: от молодой японской кинозвезды Ёуки Кудо до королей ритм-энд-блюза Скрининг Джей Хоукинса и Руфуса Томаса, от Джо Страммера, бывшего фронтмена *The Clash*, до комика Рика Авилеса, который в свое время вел телешоу «Аполло». Премьера «Таинственного поезда» состоится в начале месяца в крупных американских городах, а в январе фильм выйдет в прокат по всей стране.

Мы с Джармушем познакомились в далекие студенческие годы. В те времена мы с ним составляли поло-

вину участников поэтического кружка, организованного в Колумбийском университете (однажды нам даже посчастливилось выступить в гарвардском «Адвокате» перед аудиторией из трех человек), а потом делили нищету и убожество многочисленных съемных квартир. С тех пор мы и остались хорошими друзьями. Приведенная ниже беседа была записана в два приема; оба воскресных вечера были отмечены необычайно высокой влажностью воздуха.

Ты с детства мечтал снимать кино или это желание пришло позднее?

То, что я снимаю кино, — чистая случайность. Я хотел стать писателем или поэтом. После окончания бакалавриата в Колумбийском университете я не очень понимал, что делать дальше, — я хотел продолжать учебу, но у меня не было денег. Когда мне удалось получить стипендию на обучение в киношколе Нью-Йоркского университета, я решил, что это тоже неплохо, потому что всегда интересовался фотографией. В детстве после уроков я подрабатывал у отца одного моего приятеля, который был фотографом-любителем и по выходным делал свадебные фотографии, портреты и прочее в том же духе. У нас с приятелем были старые фотоаппараты, и мы постоянно снимали, а потом его отец стал поручать нам обоим печатать фотографии в темной комнате.

Ты помнишь свой первый поход в кино? Какой фильм ты тогда посмотрел?

Первый фильм, который произвел на меня сильное впечатление, я посмотрел во Флориде, на каникулах, — мы с матерью и сестрой сидели в машине, в кинотеатре под открытым небом, и смотрели «Дорогу грома» с Робертом Митчумом. Мне было, наверное, лет семь. Но я до сих пор отлично помню сцены погони: бутлегеры на прокачанных «шевроле» пятьдесят седьмого года выпуска

таранят на полной скорости дорожные заграждения. Эта картина произвела на меня огромное впечатление. Преступный мир, опасный и восхитительный, предстал передо мной во всей красе. Я никогда не пересматривал этот фильм — наверное, чтобы не расставаться с туманной абстракцией воспоминания.

Помнится, ты рассказывал мне о каком-то кинотеатре, куда вы с друзьями ходили в детстве. Там вроде бы показывали андеграундное кино.

Обычно в этом кинотеатре крутили порнофильмы, но по вечерам в пятницу или в субботу там шли андеграундные фильмы, которые нигде больше не показывали. Сеанс продолжался с полуночи до трех часов ночи, и каждые выходные мы с друзьями отправлялись в этот кинотеатр. Обычно сеанс начинался с очередного эпизода из «Флэша Гордона» с Бастером Крэббом в главной роли, потом были фильмы Стэна Брекхеджа и Энди Уорхола, вперемежку с довольно скабрёзными короткометражками и мультфильмами. Эти ночные сеансы открыли нам мир «некоммерческого» кино.

В таком маленьком городке, как Акрон, вряд ли показывали фильмы Годара.

Да, мы понятия не имели, кто такой Годар. Но кое-что до нас все же доходило благодаря старшим братьям наших друзей. У меня не было старшего брата, зато у моих приятелей они были: в их отсутствие мы тайком прокрадывались в их комнаты, слушали «Freak out» — альбом *Mothers of Invention* — и брали почитать «Кэнди» и «Голый завтрак». У нас образовалось что-то вроде тайного общества, куда входили подростки, мечтающие всеми правдами и неправдами прикоснуться к альтернативной культуре. В то время в Акроне — как, впрочем, и по всей стране — интересы обычного подростка ограничивались машинами и рок-н-роллом.

Возвращаясь к твоему вопросу о желании снимать кино: будучи студентом колледжа, я отправился на стажировку в Париж. Я должен был проучиться там семестр, а в итоге остался на целый год. В Париже я пересмотрел очень много фильмов, особенно в Синематеке. Фильмы, которые там показывали, невозможно было посмотреть даже в Нью-Йорке. Как ни странно, именно в Париже я открыл для себя американское кино: фильмы Ника Рэя, Сэма Фуллера, Дона Сигела, Престона Стерджеса... В Америке я видел лишь немногие из этих фильмов — их изредка показывали по телевизору, поздно вечером.

Когда меня спрашивают, к какой кинотрадиции я себя отношу — к европейской или американской, я в шутку говорю, что обитаю на маленьком пароходике посреди Атлантики. Для меня и для многих кинорежиссеров моего поколения знакомство с американским кинематографом состоялось, как это ни странно, через «новую волну» европейского кино. Например, я читал о Говарде Хоуксе у Риветта, Годара, Трюффо или Ромера. Я познакомился с творчеством Годара раньше, чем посмотрел фильмы Сэма Фуллера, а о Фуллере узнал из книг и упоминаний в других фильмах и только потом увидел его в одном из фильмов Годара. «Новая волна» уничтожила разделение между «высокой» и «низкой» культурой. Если книга меня по-настоящему захватила, совершенно не важно, кто ее написал — Микки Спиллейн или Герман Мелвилл. Рок-н-ролл тоже способствовал разрушению этого стереотипа.

Десять лет назад, когда ты снимал свои первые фильмы в киношколе и большинство наших сверстников тоже только начинали работать, в альтернативной культуре, особенно в музыке, было очень заметно стремление отказываться от технического мастерства. В то время можно было заниматься музыкой, даже не умея как следует играть на инструменте. На тебя повлияла эта тенденция?

Конечно. Режиссеры, которые в то время снимали в Нью-Йорке — Эрик Митчелл, Джеймс Нейрс, Бекки Джонсон, Эймос По, Вивьен Дик, — все мы находились под влиянием этих идей. Если бы не было этой буйной музыкальной самостоятельности, мы, возможно, никогда не начали бы снимать кино. Панкеры заявили: «Насрать на мастерство. Нам есть что сказать, и даже если в музыке мы дилетанты, это еще не значит, что у нас дилетантское восприятие мира». И это помогло мне и другим режиссерам осознать, что даже если у нас нет денег и производственных возможностей, мы все равно можем снимать кино с минимальным бюджетом, используя 16-миллиметровую пленку и «Супер-8».

А сейчас, по-моему, все возвращается на круги своя. Только вместо виртуозности — бездушный профессионализм.

Сейчас, на новом этапе развития компьютерных технологий, можно исполнять музыку, вообще не умея играть. Многие музыканты уже не сочиняют и не исполняют музыку — за них это делает компьютер, а они лишь задают нужную программу. У меня это вызывает некоторое беспокойство. Мне кажется, вскоре должно возникнуть движение протеста против электронной музыки, против настолько «вылизанного» звука. На днях в Музее современного искусства показывали ретроспективу фильмов Кассаветеса; ее посмотрели абсолютно все мои знакомые, теперь только и разговоров что об этих фильмах. Думаю, через год-другой произойдет отказ от качества ради качества и людей опять начнет интересоваться содержанием фильмов — то, что так важно для того же Кассаветеса. Ему было плевать на качество монтажа. Единственное, за чем он следил, — это эмоциональная точность съемки. Технологические ухищрения хороши до тех пор, пока люди не начинают воспринимать их не как средство, а как цель.

Ты — независимый американский кинорежиссер. Не возникает ли у тебя порой чувства одиночества? Какое-то время независимый кинематограф переживал период расцвета, но потом многие дистрибьюторы ушли из этого бизнеса. Многие из тех, кто делал в свое время независимое кино, работают сейчас в Голливуде или вообще отошли от дел.

Нужно оставаться верным своим принципам. Некоторые мечтают снять успешный независимый фильм лишь для того, чтобы попасть в Голливуд, — и незачем это скрывать. В этом нет ничего плохого; я не стал бы их критиковать. Проблема в том, что почти не осталось режиссеров, готовых открыто послать Голливуд: «Ни за что. Лучше я вообще уйду из кино». Такова моя позиция. Некоторые, возможно, сочтут меня высокомерным. Но я поступил бы именно так, честное слово. Жизнь слишком коротка.

Конечно, я хочу продолжать снимать кино; я планирую заниматься кинематографом всю жизнь. В то же время я понимаю, что не смогу работать по чужим правилам, поэтому мне приходится создавать собственные, чтобы работать так, как я считаю нужным; по-моему, пока мне это удастся. Если бы у меня был продюсер, который говорил бы, что нужно пригласить этих и этих звезд, обязательно взять вот эту тему Яна Хаммера, а «когда закончите снимать, мы все смонтируем сами, так что поезжайте в отпуск и ни о чем не волнуйтесь», мне бы пришлось коротать остаток своих дней в тюрьме, потому что я бы точно кого-нибудь застрелил.

Если бы ты родился тридцать-сорок лет назад — или даже пятьдесят лет назад — и жил бы в другое время, кем бы ты стал? Работал бы в Голливуде или был бы авангардным режиссером, широко известным в узких кругах? Или, может быть, ты избрал бы другой путь?

Если бы мне нравилось ставить пьесы, то я, наверное, пошел бы в театр, а оттуда попал бы в Голливуд,

как это произошло с Ником Рэем. Возможно, я стал бы художником. Трудно сказать наверняка. Может быть, мне удалось бы, как Говарду Хоуксу, научиться снимать таким образом, чтобы фильм можно было смонтировать лишь так, как я задумал. В то время Голливуд был страшно консервативен, но вместе с тем находились такие люди, как Хоукс, он был абсолютно уверен в себе и с помощью разных хитроумных приемов умудрялся снимать то, что ему нравилось. Есть хорошая история про то, как Сэм Фуллер снимал «Шоковый коридор». В то время режиссер обязан был снять две версии финала, чтобы студия могла выбрать. Сэм снял только свою версию и, чтобы избежать ненужного плюрализма, наметил на последний съемочный день сцену потопа. В итоге они затопили все декорации (потом дело даже дошло до судебных разбирательств), но он добился главного — вторая версия финала так и не появилась: было просто негде ее снимать.

Если бы по каким-то причинам тебе не нужно было самому искать деньги на очередную картину, ты стал бы снимать больше? Или тебе нужны перерывы в работе, год или два, чтобы созрел замысел очередного фильма?

Нет, я бы снимал больше. Конечно, я никогда не стану столь же плодовитым, как многие, потому что я в принципе работаю медленнее, но, будь у меня деньги, на каждый фильм уходило бы гораздо меньше времени. Обычно получается так: я пишу сценарий, готовлю съемки, снимаю, дальше идет всяческий постпродакшн, а потом я должен еще решать, кому продавать картину, и постоянно следить за тем, как ее прокатывают. В принципе я мог бы продавать фильмы какой-то одной компании, которая затем сама занималась бы европейским прокатом, но я понимаю, что тогда фильм будет дублирован, его пару недель покрутят в немецких торговых центрах и на этом все закончится. Если бы прокатом моих фильмов зани-

мались правильные дистрибьюторы и мне не приходилось вникать во все эти глупости, я смог бы снимать чаще. В настоящий момент у меня четыре-пять новых проектов. В идеале я хотел бы снимать по фильму в год, но из-за того, что мне приходится заниматься деловой стороной проектов, получается один фильм в два года.

У тебя никогда не возникало желания снять более масштабный фильм?

Какую-нибудь фантастику или эротический вестерн для «Кока-кола пикчерз»? Если бы мне пришла в голову такая идея, я бы непременно ее осуществил. Но обычно у меня таких идей не возникает. Вот тебе никогда не хотелось стать Виктором Гюго или Полем Верленом? Я себя классифицирую как второстепенного поэта, который пишет небольшие стихотворения. Даже не пытаюсь создать что-то эпически масштабное.

Я сейчас подумал о Джоне Хьюстоне, о том, какое странное положение он занимает в киноиндустрии. Такое впечатление, будто он заключил дьявольский сговор: ему давали снимать небольшие фильмы — «Мудрая кровь», «Сытый город», а он в обмен на это должен был делать для них эпические картины — «Моби Дика», «Библию».

Фассбиндер тоже стремился к укрупнению масштабов, но это не противоречило его стилю. А я снимаю фильмы про маргиналов. Я не думаю, что про этих моих маргиналов можно снять эпическое полотно. Но знаешь, я сейчас все это говорю, а сам думаю: «Господи, да можно же придумать кучу сюжетов для такого фильма!» Например, можно снять фильм о паре бродяг, но действие будет разворачиваться во время Первой мировой войны. Кстати, получилось бы здорово. Проследить за судьбой персонажей, на которых обычно мало кто обращает внимание, но которые оказались в центре важ-

ных исторических событий. Но, честно говоря, меня это не слишком привлекает. Я бы лучше снял фильм о том, как человек выгуливает свою собаку, чем о китайском императоре.

Ты можешь вспомнить самое ужасное, что о тебе писали в прессе?

Я думаю, больше всех отличилась одна парижская газета правого толка. Они опубликовали рецензию, в которой говорилось: «Французские интеллектуалы, восторгающиеся Джармушем, напоминают слепоглухонемых родителей, которые до небес превозносят своего умственно отсталого сына». А дальше шло: «Джармушу сейчас тридцать три — в этом возрасте умер Христос. Остается надеяться, что Джармуш последует его примеру».

Просто невероятно. По-моему, это равносильно покушению на жизнь.

Согласен. Но это моя любимая рецензия.

Насчет «Таинственного поезда». Что было первично: идея снять фильм в Мемфисе или концепция фильма-трилогии?

Сначала мне пришла в голову мысль насчет трилогии. Я начал писать сценарий первой части, когда мы еще не начали снимать «Вне закона»; но тогда я представлял себе этот фильм как одноактную пьесу. Идея второй истории пришла совершенно случайно, после одного случая, о котором мне рассказала Николетта Браски. А потом возникла и третья.

Тебе ведь не приходилось бывать в Мемфисе, пока ты не начал работать над фильмом?

Нет, не приходилось. Хотя в какой-то момент я думал, что этот фильм нужно назвать «Мемфис», а предыдущий

[«Вне закона»] — «Новый Орлеан» и потом снять еще один фильм и назвать его «Канзас-Сити». Из-за музыки, конечно. Музыка влияет на выбор места действия, это удобный предлог, чтобы заняться исследованиями: поискать редкие записи, изучить историю этих городов.

В первой части Мемфис был нужен мне из-за истории с призраком. Изначально в сценарии не фигурировали ни Элвис, ни Мемфис; это была история о влюбленных, которые постоянно ссорятся, но зрители постепенно должны были увидеть, что скандалы только способствуют их сближению. Потом возникла идея с призраком, и только потом я решил отправить их в путешествие по местам, связанным с Элвисом, хотя я уверен, люди все равно будут думать, что это мое осознанное стремление показать себя *au courant*¹.

Мне очень нравится этот сюжет о японской парочке в Мемфисе. Вспомните о туристах, посещающих Италию, о поэтах-романтиках, которые отправлялись в Италию, чтобы увидеть следы великой культуры. Если представить себе Америку будущего, когда туристы с Востока устремятся в нашу страну после упадка «американской империи» — а этот процесс уже начался, — то единственными достопримечательностями, которые мы сможем им предложить, будут дома рок-звезд и киноактеров. Вот что представляет собой наша культура. Так что путешествие в Мемфис — это своего рода паломничество к колыбели американской культуры.

В твоих картинах музыка играет очень важную роль, хотя звучит она редко.

Если у меня в фильме звучит поп-музыка или рок-н-ролл, то это всегда музыка, которую слушают мои герои. Обычно я не использую песни как саундтрек, за исключением начальных титров в фильмах «Вне зако-

¹ В курсе (фр.).

на» и «Таинственный поезд». В поп-музыке мне нравится то, что она пробуждает у человека воспоминания о прошлом. Мне нравится придумывать ситуации, в которых персонажи выбирают, что бы им послушать, — это помогает глубже их понять.

Как ты работал с японскими актерами? Ты давал им указания по-английски или вам приходилось общаться через переводчика?

Ёуки Кудо владела каким-то минимальным набором английских фраз, но она моментально подхватывала все, что говорилось на съемочной площадке. Масатоси Нагасэ вообще не знает английского; я даже не уверен, что он хоть раз выезжал за пределы Японии. Но после съемок он целое лето прожил в Нью-Йорке, учил английский язык. Так что процесс общения у нас был несколько затруднен. Я писал сценарий по-английски, а потом японский режиссер Кадзуки Омори перевел его на японский. Когда я дорабатывал диалоги с актерами, мне помогал переводчик Йосико Фурусавы. На репетициях я, как обычно, давал актерам простор для импровизаций, а потом переписывал диалоги в соответствии с тем, к чему мы пришли на репетициях. С моей точки зрения, герои всегда создаются в ходе совместной работы режиссера и актера, — возможно, потому, что я пишу сценарий, уже представляя себе, какие актеры будут играть в фильме. С диалогом на японском было сложнее, потому что я не всегда понимал смысл изменений, которые предлагали актеры. Переводчик пытался объяснять мне все эти тонкости, но я все равно не до конца понимал, что меняется. Пришлось положиться на интуицию и языковое чутье актеров. После окончания съемок еще один переводчик перевел этот диалог с японского обратно на английский. Я подправил этот перевод и пустил его в качестве субтитров. В итоге они мало чем отличаются от исходных сценарных реплик.

Когда я устраивал пробы японских актеров, то написал для них небольшие скетчи, на основе которых они должны были импровизировать. В каждом было несколько слов по-английски — своего рода ориентиры для меня, чтобы я мог следить за диалогом. Кстати, я всегда хотел снять фильм в Японии, но по понятным причинам я пока не могу этого сделать.

Ты сказал, что когда писал сценарий, ты уже представлял себе актерский состав своего будущего фильма?

Да, я точно знал, что в нем будут играть Ёуки, Николетта, и подумывал, не пригласить ли Лиззи Бракко на роль Ди-Ди. Я знал, что там будут Джо Страммер, Стив Бушеми, Скриминг Джей Хоукинс и Синк Ли. Оставалось подыскать актеров на роли Дзюна и Уилла Робинсона. Вообще-то мне очень трудно сначала придумать героя, а потом искать актера, который подошел бы на эту роль.

Я бы ни за что не подумал, что, работая над образом Дзюна, ты еще не познакомился с Нагасэ.

Мне просто повезло, что я нашел его. То же самое и с Риком Авилесом, который сыграл Уилла Робинсона. На эти роли я попробовал огромное количество людей. Ненавижу пробы, они изматывают и меня, и актеров. Я очень сочувствую актерам, у них сложная жизнь: они постоянно чего-то ждут, никогда не знают, что будет дальше, не знают, оставят в фильме эпизод с их участием или вырежут. Им приходится во всем полагаться на режиссера, на монтажера, даже на дистрибьюторов. Стоит хоть одному фильму с их участием провалиться, то даже если роль в нем была безупречной, им будет очень непросто получить следующую.

Неизбежный вопрос: почему ты решил снять этот фильм в цвете?

Хотелось бы ответить что-нибудь умное, но на деле все очень просто: когда я начинаю придумывать сюжет фильма, у меня сразу складывается некий визуальный образ. Этот фильм я с самого начала представлял себе цветным. В свое время я много рассуждал на эту тему, объясняя журналистам, почему я делал черно-белые фильмы, говорил о том, что режиссеры, которые в наши дни снимают в цвете, считают это само собой разумеющимся, потому что цветные фильмы успешнее продаются на видео и телевидении. Это действительно так. Цвету не придается никакого значения. Никто не читал трудов Кандинского о цвете, никто не изучал цвет, как это делал Ник Рэй, никто не использует цвет в качестве самоценного выразительного средства, как использовал его Ник в таких фильмах, как «Бунтарь без идеала», «Джонни Гитара» и «Девушка с вечеринки». У него цвет во многом связан с сюжетом фильма. В этой картине мы уделяли цвету огромное внимание. Мы то и дело устраивали совещания с участием художников-постановщиков, художника по костюмам, главного оператора, специалистов по реквизиту. В результате составлялись небольшие памятки, в соответствии с которыми продолжалась работа. Мы старались ограничить присутствующие в кадре цвета, поэтому каждое место съемок отрабатывалось отдельно. Красный цвет сам по себе символичен; выбор этого цвета для отдельных предметов в фильме неслучаен. Эти вещи не бросаются в глаза, на них никак специально не указывают — и все же они выделяются. В цветовой палитре фильма нет оранжевого, ярко-зеленого, ярко-синего, ярко-красного, желтого цветов. Нам нужны были приглушенные оттенки коричневого, зеленого и синего.

Вернемся к игре актеров. В третьей истории у каждого из персонажей своя актерская манера, но тем не менее их трио выглядит удивительно гармонично. Как ты этого добился?

Работая над фильмами, я научился — и продолжаю учиться — не требовать от актеров единого стиля игры. У каждого свое представление об актерской игре, единого метода нет. Стив Бушеми работал в театре, Рик Авилес — комиком на улице и в «Аполло». Джо Страммер играет рок-н-ролл, он вообще не считает себя актером. Николетта совершенно на них не похожа, Ёуки не похожа на Нагасэ, а Скриминг Джей и Синк тоже очень отличаются друг от друга.

Скриминг Джей раньше никогда не снимался, он не знает киножаргона. Он все быстро схватывает, но даже *мне* в первые два дня пришлось нелегко. Потом я понял, как общаться с ним на съемочной площадке. Я стал перекладывать ситуацию на площадке в термины звукозаписи. Например, я говорил ему: «Постарайся не перекрывать ее текст, твои слова должны накладываться на него, как одна гитарная партия на другую» или «Так, давай перезапишем этот кусок». Из актеров, занятых в этом фильме, к классическому актерскому методу ближе всех подошел Страммер, причем он сам как бы заново открыл этот метод, никто ему ничего не объяснял. В какой-то момент он сказал мне: «Когда я выхожу на съемочную площадку, чтобы снимать очередную сцену, я как будто несу полную корзину яиц. Оставаться в образе — значит не уронить ни одного яйца из корзины». Перед съемкой он всегда уходил в дальний угол и курил сигарету за сигаретой, пока мы готовили аппаратуру. А Рик Авилес, наоборот, носился туда-сюда и болтал не переставая, какой-то сгусток энергии, но когда мы включали камеру, он уже был в образе.

Если бы я занимался подбором актеров для коммерческого фильма, имело бы смысл брать людей со сходной манерой игры. Но мне нравится разнообразие. В этом смысле мне близки неореалисты — в их фильмах много непрофессиональных актеров, мне нравится, как Кассаветес объединяет в одном фильме дилетантов и более опытных актеров, которые «подтягивают» непрофессио-

налов и задают общий, довольно высокий уровень. Я пытаюсь работать похожим образом.

Кто из современных режиссеров тебе интересен?

Недавно я открыл для себя замечательного японского режиссера Судзуки. Его фильмы у нас толком никогда не показывали. Это что-то среднее между Сэмом Фуллером, Дугласом Серком и Бунюэлем. Большинство своих фильмов Судзуки снял в шестидесятые годы. Рауль Руис, безусловно, тоже интересный режиссер. Он снимает по два-три фильма в год — он очень продуктивно работает, — и у него ни на что не похожий стиль, очень интересное видение мира. Как и у Жака Риветта. Я с нетерпением жду выхода на экран «Банды четырех». Мне нравятся фильмы Аки Каурисмяки. Они мне очень близки, особенно «Тени в раю» и «Ариэль». Я люблю фильм Шанталь Акерман «Всю ночь», хотя он был снят довольно давно. Клэр Дени — тоже прекрасный режиссер, большой профессионал, у нее отличное чувство ритма и изысканный минималистский стиль. Мне очень нравится ее документальный фильм «Man No Run», о рок-группе из Камеруна *Les Têtes Brûlées*, нравится даже больше, чем ее художественный фильм «Шоколад». Огромное впечатление на меня произвели фильмы Дэвида Кроненберга «Скованные намертво» и «Видеодром». «Крылья желания» («Небо над Берлином») — тоже отличная картина. Правда, мне не понравилась концовка, но в целом этот фильм ни на что не похож. «Делай как надо!» тоже произвел на меня сильное впечатление. Кое-что в фильме мне не понравилось, но это скорее мелкие детали, которые не портят общего впечатления. Замысел фильма просто потрясающий. Лет через двадцать, когда Спайк станет министром культуры, я буду снимать кино об ущемлении прав белых.

Ты назвал много имен, очень интернациональная компания.

Да, интернациональная. Если я чувствую некое родство с Раулем Руисом, но не могу найти ничего общего, скажем, с Брайаном Де Пальмой, хотя мы вроде бы представители одной культуры, все эти культурные общности и границы распадаются. И это очень хорошо. Мне могут нравиться молодые режиссеры из Токио, Рима или Хельсинки; не факт, что с режиссером из Нижнего Ист-Сайда у меня будет больше общего. Видео в конечном счете тоже огромное достижение, оно дает нам доступ к огромному количеству фильмов. Конечно, смотреть фильм в одиночку на маленьком экране не так приятно, как в огромном зале, когда вокруг темно и вместе с тобой эту картину смотрят другие люди, но, с другой стороны, теперь у нас есть возможность пойти в магазин и купить, например, фильмы Жоржа Франжю на видеокассете. Это напоминает мне одно высказывание Годара. Когда его спросили, в чем разница между кино и видео, он ответил: «На киноэкран смотришь снизу вверх, а на телеэкран — сверху вниз».

Как ты думаешь, в твоих фильмах есть политический аспект?

У меня довольно четкая политическая позиция, но я не думаю, что должен заниматься в творчестве явной политической пропагандой. Политика присутствует повсюду, и что меня особенно возмущает в современном кино, так это фильмы, которые ничего не оспаривают, фильмы, которые исподволь заставляют зрителей поверить, что капитализм, расизм, жажда обогащения, карьеризм, христианство, семья как сообщество потребителей и т. д. — все это в порядке вещей, что так и должно быть. Мне кажется, это очень опасно. Но в то же время я думаю, что политически эффективны только те фильмы и произведения искусства вообще, которые задают зрителям вопросы и заставляют их задавать вопросы самим себе. В моих фильмах речь идет о людях,

сознательно ограждающих себя от общества, подвергнувшись тотальному зомбированию.

Несколько лет назад, когда я посмотрел исторические фильмы Росселлини, мне захотелось снять картину об Эндрю Джеконе — правдивую историю Эндрю Джексона, человека, который устраивает геноцид, истребляет индейцев во Флориде, который начинает свою юридическую практику в Теннесси с того, что доставляет проституток из Вирджинии и распределяет их по заведениям. Вот чем в действительности занимался человек, который красуется на наших банкнотах и почитается как национальный герой. Мои фильмы часто называют оптимистичными, но сам я настроен глубоко пессимистично — возможно, потому, что я американец. Америка пронизана духом алчности и карьеризма, здесь из всего стремятся сделать товар. Я снимаю фильмы о маргиналах и аутсайдерах, об их мелких и на первый взгляд непоследовательных поступках — и тем самым выступаю против этого.

Говорят, что набор сюжетов ограничен и все они так или иначе уже были использованы. В принципе я согласен с этим утверждением. На земле живут миллиарды людей, но жизнь каждого укладывается в стандартный набор сюжетов. Меня восхищает то, что каждый воспринимает жизнь по-своему, не так, как другие. Меня интересуют как раз эти неуловимые различия в восприятии жизни, в ее деталях. Поэтому я так люблю Бальзака. Эти отличия — самое замечательное, что есть на свете, ради этого стоит жить. Но к сожалению, они, с одной стороны, создают неповторимую красоту мира, а с другой — могут привести его к гибели.

Насколько я понял, ты состоишь в тайной международной организации, которая называется «Сыновья Ли Марвина».

Да, это так. Я не вправе разглашать информацию об этой организации, могу лишь заверить, что она существ-

вует, и назвать имена еще трех ее членов: Том Уэйтс, Джон Лури и Ричард Боэс.

У всех троих вытянутые лица.

Да, подобная форма лица — необходимое условие для вступления в нашу организацию; только в этом случае ты имеешь право именоваться сыном Ли Марвина. Естественно, в наш союз не принимают женщин. Мы регулярно выступаем с различными коммюнике и проводим тайные собрания. Подробнее рассказать об этом я, увы, не вправе.

«Таинственный поезд»: кадр за кадром

Кэтлин Макгизан / 1990

Первая публикация: Premiere (U.S.), Vol. 3, № 5, 1990, January, p. 80—83. Печатается с разрешения автора.

Когда кинорежиссер Джим Джармуш в последний раз был в Лондоне, он встретил приятеля, который снимает клипы для разных рок-групп.

— Он стал рассказывать, что теперь, когда приносит продюсерам и техническим специалистам готовое видео, они всегда спрашивают величину IPM. В первый раз ему пришлось переспросить: «Величина чего?» Ему объяснили: «IPM, image per minute — количество изображений в минуту. Сколько раз в минуту меняется картинка в этом клипе?» «Тут Джармуш ухмыляется. — Если подсчитать IPM для моих фильмов, то получится, наверное, *четыре* — четыре разных картинки в минуту».

Сомнений быть не может: в эпоху «MTV», когда кадры меняются с головокружительной быстротой, а фильмы не идут, а прыгают, Джим Джармуш снимает медленнее всех. Его дремотный шедевр 1984 года, черно-белая, чрезвычайно лаконичная комедия «Страннее рая», снят в таком минималистском стиле, что смотреть его — все равно что медитировать: каждая сцена снята одним планом, и на весь фильм всего одна панорама — герой картины слоняется по комнате из угла в угол. Следующий фильм Джармуша, «Вне закона», был уже поживее.

Несмотря на то что людям, финансировавшим картину, так и не удалось заставить режиссера снимать в цвете («Я уже представил себе этот фильм черно-белым и никому

не позволю меня переубедить»), все же здесь камера двигалась активнее, следя за взаимоотношениями троицы беглых заключенных. Но Джармуш по-прежнему придерживается строгих правил, которые исключают, к примеру, использование такой общепринятой вещи, как крупный план.

— Если вы что-то снимаете крупным планом, значит, за этим кроется какой-то смысл, — объясняет свою позицию тридцатилетний режиссер и сценарист. — Это своего рода манипуляция вниманием, указание на важность момента.

Каждый, кто посмотрел хотя бы один фильм Джармуша, знает: он любит мелочи — позы, жесты, визуальные детали, которые создают его не вполне нормальный мир и отражают причуды его странных персонажей. То, что большинство режиссеров не включают в свои фильмы, в картинах Джармуша выходит на первый план.

— Когда я смотрю более-менее обычный фильм, — признается режиссер, — я понимаю, что отвлекаюсь от сюжета и начинаю думать, что может происходить с героями между сценами. Мне интересны банальные, незначительные события. Если по сюжету фильма герой и его девушка выясняют отношения по телефону, а в следующем кадре он уже подходит к ее дому, я мысленно пытаюсь представить, как он туда добирался, какое у него было настроение. Возможно, он какое-то время бесцельно ездил по городу, слушал радио.

В новом фильме (он называется «Таинственный поезд») Джармушу удалось создать наиболее замысловатую систему таких незначительных событий и в то же время наиболее полно показать картину маргинальной жизни. У фильма, по меркам Джармуша, довольно большой бюджет — 2,8 миллиона долларов; картина снята на цветную пленку и представляет собой трилогию, все три части которой разыгрываются в одну ночь, в одной и той же убогой гостинице в Мемфисе.

— Я не люблю мейнстрима, — говорит долговязый Джармуш, закуривая «Кэмел лайт». — Мне ничего не

говорят ни массовое кино, ни поп-музыка, ни массовая литература. К сожалению, мне нравятся крайние проявления искусства: то, что называют трэшем, китчем, и, с другой стороны, то, что считают излишне «художественным», «вычурным».

Картины Джармуша своим необычным, причудливым стилем обязаны фильмам категории «Б», которые режиссер еще подростком смотрел в Акроне, и особенно той аскетичной манере, в которой сняты фильмы его любимых европейских и японских режиссеров, таких, как Макс Офюльс и Ясудзиро Одзу.

Как и в предыдущих фильмах — «Странное рая» и «Вне закона», в «Таинственном поезде» американская культура дается сквозь восприятие иностранца. В первой новелле трилогии парочка японских туристов, совершающая паломничество по святым местам американского рок-н-ролла, приезжает на поезде в Мемфис. «Когда я пишу сценарий, я уже представляю себе, какие актеры будут играть в моем фильме», — говорит Джармуш, поясняя, что роль взбалмошной, наивной Мицуко он написал специально для японской актрисы Ёуки Кудо. Потом он пригласил Масатоси Нагасэ на роль ее угрюмого бойфренда Дзюна. Джармуш уже пять раз побывал в Японии, его картины там очень популярны (фильм «Странное рая» получил престижную японскую премию), но он утверждает, что вовсе не собирался снимать кино о японских туристах в Америке (кстати, «Таинственный поезд» — это первый американский независимый фильм, полностью профинансированный «JVC» — «The Victor Company of Japan»).

— Я просто путешествую, знакомлюсь с людьми, и у меня возникают замыслы персонажей, которых эти люди могли бы сыграть. Я езжу не для того, чтобы потом снять фильм об иностранцах в Америке.

Идею первой новеллы Джармуш позаимствовал из своей одноактной пьесы о молодых влюбленных, которые постоянно ссорятся.

— Сначала кажется, что эти вечные ссоры отдаляют их друг от друга, создают постоянное напряжение, — говорит Джармуш, — но по ходу пьесы становится ясно, что ссоры их объединяют, им это нравится, они так общаются.

Мицуко и Дзюн гуляют по Мемфису и совершают экскурсию по «Сан-студио»; все это время они непрерывно спорят об одном: кого считать величайшим мемфисским музыкантом? Для Мицуко это, конечно, Элвис; Дзюн считает, что Карл Перкинс. Ссорятся они, конечно же, на японском, эта часть фильма сопровождается английскими субтитрами. Для работы с актерами Джармушу пришлось пригласить на съемочную площадку переводчика, однако режиссер утверждает, что языковой барьер «не создавал никаких проблем».

Джармуш говорит, что работа над новым сценарием начинается с того, что он пытается представить себе визуальный ряд будущей картины и примерно в течение года накапливает идеи.

— Когда никакого сценария еще нет — лишь пара заметок в моем блокноте, — я уже мысленно вижу будущий фильм, точно знаю, будет ли он цветным или черно-белым, в какой цветовой гамме он будет выдержан.

Джармуш сразу решил, что «Таинственный поезд» будет цветным, но цвета должны были быть исключительно холодные.

— В фильме нет желтого или оранжевого, — говорит он. — Лишь несколько красных пятен — например, большой красный чемодан, с которым таскаются японцы.

Для каждого фильма он разрабатывает особую систему «обходных стратегий» — этот термин он позаимствовал у музыканта Брайана Ино, — то есть систему ограничений, которой нужно придерживаться в процессе съемок.

Эти нетрадиционные методы до того достали первого руководителя съемочной группы, что ей пришлось уйти из проекта.

— Мы не обращали никакого внимания на правила, — говорит Джармуш. — Первое, чему тебя учат в ки-

ношколе, — то, что через съемочную площадку проходит воображаемая линия, которую камера ни в коем случае не должна пересекать.

Нарушая основной закон съемки, Джармуш не раз пересекает эту пресловутую линию.

Вот некоторые из режиссерских рецептов Джармуша.

Не делать раскадровку («Если бы у меня была карта, я не мог бы считать себя первооткрывателем»).

Не использовать в каждой сцене весь стандартный набор планов: общий план, средний план, крупный план на каждого актера («Я люблю ставить камеру довольно далеко от актеров: создается ситуация, когда зритель может сам выбрать, на какие детали ему обратить внимание»).

Забыть все, чему учат в киношколе. Допустим, персонаж выходит из кадра налево; кто сказал, что в следующем кадре он обязательно должен появиться справа?

Уже в самом начале фильма виден минимализм джармушевского стиля. Мицуко и Дзюн обошли весь Мемфис; побродив вокруг статуи Элвиса, они решают наконец поискать, где бы им остановиться на ночлег. В начале сцены камера неподвижна, мы видим улицу; затем в кадре появляются герои, и камера начинает двигаться вместе с ними. У Джармуша не было подходящих рельсов для операторской тележки, поэтому он поместил камеру на задний откидной борт фургона, а восемь человек из съемочной бригады медленно толкали машину вперед.

— Самым трудным было вовремя остановить фургон перед отметкой, потому что он страшно тяжелый и едет по инерции.

Мицуко замечает красную неоновую вывеску гостиницы «Аркада».

— Тут мы нарушаем правила съемки, пересекаем линию и снимаем обоих средним планом с другой стороны, а потом даем обратный кадр, когда они подходят к гостинице. В следующем кадре гостиница показана уже изнутри, камера дает общий план холла.

В этой сцене появляются два второстепенных персонажа, оба абсолютно гениальные: ритм-энд-блюзовый певец Скриминг Джей Хоукинс, который исполняет роль ночного портье в кричащей (как и прозвище Хоукинса) ярко-красной униформе, и Синк Ли, младший брат Спайка Ли, который играет посыльного в нелепой форменной шапочке. Японцы заходят в холл, записывают свои имена в книгу гостей, и посыльный провожает их наверх, в номер.

Далее действие разворачивается в гостиничном номере: стены оклеены безвкусными обоями, над кроватью висит огромный портрет Элвиса. После сцены с японской сливой, которую Мицуко дает посыльному вместо чаевых, достав ее из аккуратно утрамбованного чемодана («Я просил реквизитора, чтобы вещи в чемодане были уложены, как детали в радиоприемнике», — говорит режиссер), камера переключается на парочку, сидящую на полу гостиничного номера.

— Мы называем это «план Одзу», — говорит Джармуш.

Он назвал этот прием в честь режиссера уже ставшей классикой «Токийской истории» (1953). Джармуш поясняет: Одзу использовал штатив с двумя положениями камеры — либо у самого пола, где обычно сидят его герои, либо на несколько футов выше.

— Он почти никогда не перемещал камеру и всегда использовал один объектив.

В этой сцене камера статична: Мицуко сняла туфли и старательно наклеивает вырезки из газет в свой альбом, посвященный Элвису, а Дзюн фотографирует ее и гостиничный номер.

— Он выходит из кадра, а она продолжает оформлять альбом, но мы можем следить за передвижениями Дзюна — мы видим вспышку его фотоаппарата, — объясняет Джармуш.

Хотя в этой сцене есть вставные кадры — Дзюн, фотографирующий голубой пластмассовый радиоприемник, страницы из альбома Мицуко, — основной мизанкадр остается неизменным.

Затем следует забавная сценка у стойки регистрации, где ночной портье и посыльный недоуменно разглядывают японскую сливу. Когда мы снова видим парочку в номере, Дзюн сидит на полу, прислонившись к кровати, — опять «план Одзу». Камера показывает Мицуко, стоящую в дверях ванной комнаты, затем повторяется данный ранее кадр с Дзюном. Мицуко появляется в кадре и садится рядом с ним. Далее следует трогательная сцена, снятая одним планом, — едва ли не самая длинная во всем фильме.

Мицуко пытается заставить хмурого Дзюна улыбнуться. «Дзюн, — обращается она к нему по-японски, — почему у тебя всегда такое печальное лицо? Разве ты несчастен?» «Нет, я очень счастлив, — отвечает тот. — Просто у меня такое лицо». Тогда Мицуко, накрасив губы толстым слоем ярко-красной помады, крепко целует его, и оба они, с размазанной по губам помадой, становятся похожими на детей, которые лакомились красной лакрицей. Потом она забирается на кровать — камера перемещается, следя за ее ногами, — и умудряется с невероятной ловкостью зажечь сигарету Дзюна, держа зажигалку пальцами ног. Дзюн сидит с безучастным видом, но, когда Мицуко наконец отходит от него, мы видим легкую ухмылку на его испачканных помадой губах.

Джармуш изобретает самые невозможные человеческие сочетания — бродяг и блаженных — и придумывает для этой компании странную и немного жутковатую среду. Но когда дело доходит до съемки, он не использует никаких трюков.

— Я не люблю подчеркивать драматизм того или иного эпизода в фильме, — говорит режиссер. — Если персонаж статичен, а камера мечется туда-сюда, да еще в сопровождении пафосной музыки, камера сама становится героем фильма. Я предпочитаю, чтобы камера оставалась невидимой.

Питер Куох / 1992

Первая публикация: Sight and Sound, Vol.2, № 4, 1992, august, p. 8–9. Печатается с разрешения автора.

Вы живете где-то неподалеку?

Да, немного восточнее. Я живу здесь уже пятнадцать лет.

Мне кажется, что в каждом следующем вашем фильме место действия все больше удаляется от Нью-Йорка. Сначала действие переносится в провинциальные американские городки, а ваш последний фильм [«Ночь на Земле»] и вовсе интернационален. Это случайность или обдуманый шаг?

Скорее случайность. Хотя, возможно, это связано с успехом моего первого фильма, «Вечные каникулы». У меня появилась возможность путешествовать. Потом меня стали приглашать на разные кинофестивали, мне пришлось договариваться о прокате моих фильмов за рубежом, так что у меня появилось много знакомых помимо нью-йоркских. Обычно я пишу сценарий, имея в виду определенных людей. «Ночь на Земле» — прекрасный тому пример.

То есть на сюжет ваших фильмов влияют образы героев?

Обычно я пишу сценарий для конкретных актеров и хорошо представляю себе образы, которые нам с ними предстоит создать. А потом постепенно складывается сюжет фильма.

Это, наверное, очень длительный процесс?

Не всегда. Какое-то время я просто думаю об актерах, которые будут играть в фильме, и у меня постепенно складываются их персонажи. А потом я довольно быстро пишу сценарий. Например, сценарий «Ночи на Земле» я написал дней за восемь—десять.

Уверен, что съемки этого фильма были связаны с массой трудностей.

Сложно было снимать только сцены в машине. Некоторые сложности были вызваны постоянными переездами с места на место. Обычно первые две недели съемок тратятся только на то, чтобы понять, как работать со съемочной группой, а в данном случае у нас была неделя на подготовку каждой истории и примерно десять дней на съемку, после чего нужно было собираться и ехать дальше. Ночная съемка зимой, на морозе, работа со съемочной группой, в которой никто не понимает по-английски, — все это вызывало дополнительные трудности. Но у нас были очень хорошие команды, потому что, набирая людей, мы в первую очередь смотрели не на их профессионализм, а на то, насколько им интересен наш проект. Так что у нас работали настоящие энтузиасты. Кто бы еще согласился снимать всю ночь, под открытым небом?

«Ночь на Земле» можно охарактеризовать как малобюджетную версию фильма Вендерса «Когда наступит конец света»¹. Вы знали, что Вендерс снимал свой фильм одновременно с вами?

Я знал, что он занимается неким проектом и что съемки проходят в разных странах. Но фильмы получились очень разные: у него действие перемещается из

¹ Также известен под названием «До конца света».

одного города в другой, а у нас все истории разворачиваются одновременно, в одну и ту же ночь, каждая история привязана к определенному городу, они не пересекаются между собой.

В каждом эпизоде важным мотивом является слепота.

Да, причем на разных уровнях. Хотя я не слишком силен в подобного рода анализе, но могу утверждать, что этот мотив присутствует. Причем я обратил на него внимание только в процессе монтажа; когда я писал сценарий и снимал фильм, это было не так очевидно.

Не могли бы вы рассказать об этом чуть подробнее?

Мне многие говорили, что в фильме речь идет о людях, которые не видят происходящего вокруг них. В парижской истории слепота относится не столько к слепой девушке, сколько к водителю, который считает, что ее слепота — это слабость, дефект, физический недостаток. Он строит разговор с ней так, чтобы найти в ней эту слабость и таким образом упрочить свое изначальное представление о ней. Но ее нельзя назвать слабой. Она слепая — и все. Такой она родилась. В остальных историях герои тоже в каком-то смысле слепы — они не видят друг друга, не могут разобраться в собственной ситуации.

А нет ли здесь аллюзии на фильм «Бетти Блю», где Беатрис Даль выкалывает себе глаз?

Нет. Я и забыл, что в «Бетти Блю» есть такой эпизод, пока не пересмотрел этот фильм заново. Но это было уже после того, как я закончил монтаж «Ночи на Земле».

Уже в вашем первом фильме, «Вечные каникулы», где герой уезжает в Париж и его место занимает француз-

ский эмигрант, возникает еще один важный мотив — бездомность, оторванность от корней, эмиграция. Почему вас так интересует эта тема?

Меня часто спрашивают об этом. Не знаю. Студентом я год провел в Париже. Это была моя первая поездка за границу, и она сильно изменила мое представление о мире. Благодаря ей я решил стать режиссером, потому что в Париже я посмотрел огромное количество фильмов, которые мне никогда не удалось бы увидеть в Нью-Йорке, и понял, что кинематограф — это мое призвание.

«Страннее рая» — это фильм, снятый несколькими длинными планами, на протяжении всей картины камера почти не движется. Как вам кажется, усложнился ли с тех пор ваш режиссерский стиль?

Он меняется в зависимости от сюжета фильма. В «Ночи на Земле», например, очень важны диалоги. Действие происходит в машине, пространство ограничено, и герои не могут раскрыться, просто двигаясь в кадре, молча, как это было в фильме «Страннее рая». В «Ночи на Земле» мне больше всего нравятся моменты, когда герои молчат, и именно из этого молчания становится понятно, что между ними происходит. Поездку в такси не назовешь значительным событием в жизни. Если в кино кто-то из героев берет такси, мы видим, как он садится в машину, а в следующем кадре уже выходит из нее. Так что «Ночь на Земле» в каком-то смысле состоит из эпизодов, которые обычно вырезают из фильма. В фильмах «Страннее рая» и «Вне закона» мне тоже нравится то, что происходит в промежутке между событиями, которые мы привыкли воспринимать как значительные.

В вашем первом фильме присутствует определенная доля солипсизма, он организован вокруг одного персона-

жа. В «Ночи на Земле» много героев, много различных точек зрения. Такое чувство, что в каждом следующем вашем фильме появляется все больше персонажей, но сюжеты становятся короче, фильм состоит из нескольких миниатюр, герои буквально теснят друг друга на экране. Вы пытаетесь создать более широкую панораму жизни?

Нет. На самом деле это случайность. После «Таинственного поезда» я не собирался снимать еще один «цикл миниатюр» — называйте этот жанр как хотите, это не важно. У меня был сценарий фильма с одним главным героем. Но по различным причинам, о которых я сейчас не хотел бы распространяться, съемки этой картины пришлось отложить, и мне ничего не оставалось, как очень быстро написать новый сценарий.

По сравнению с остальными вашими картинами актерский состав этого фильма куда более впечатляющ: Джина Роулэндс, Армин Мюллер-Шталь, Уайнона Райдер...

Джина и Уайнона попали в этот фильм по довольно странному стечению обстоятельств. Я как раз написал черновой вариант сценария; в лос-анджелесском эпизоде первоначально были герои-мужчины, и этот вариант не очень меня устраивал. Но получилось так, что актер, для которого я написал одну из ролей в этой новелле, неожиданно сообщил, что не сможет участвовать в съемках. А дня через два я познакомился с Уайноной и Джинной — с каждой по отдельности и совершенно случайно. Джина — одна из моих любимых молодых американских актрис. Я рассказал им, каждой по отдельности, о проекте, и обеим он показался интересным. Потом я переписал этот эпизод под них, принес им сценарий, и они согласились сниматься. Остальные роли я тоже писал для определенных актеров: для Розы Перес, Исаака Де Банколе, Беатрис Даль, Роберто Бенини и трех финских актеров (всего их было четверо). Так что во время

работы над сценарием я уже мысленно подобрал семьдесят процентов актеров, а остальные тридцать процентов нашлись по ходу дела.

Вы много импровизируете на съемках?

Обычно мы импровизируем на репетициях: порой мы репетируем эпизоды, которых нет в сценарии, но которые помогают построить образ. Когда мы разыгрываем эти сцены, у меня появляется много новых идей для сценария. А когда начинаются съемки, тут все зависит от актеров. Я предпочитаю импровизировать на репетициях, потому что тогда мы не бросаем деньги на ветер. Но некоторым актерам и на съемках нужна свобода. Роберто Бенини все время нужно импровизировать, в этом вся суть его таланта. Джанкарло Эспозито тоже много импровизирует. А финские актеры, например, даже во время репетиций старались придерживаться сценария. Для меня настроение сцены гораздо важнее, чем точность диалогов. В конечном итоге я всегда стараюсь прийти к диалогу, который устраивал бы и меня, и актеров, но существует бесчисленное множество способов выразить одну и ту же мысль, так что реплики можно менять, — главное, чтобы смысл от этого не менялся. Очень важно, чтобы диалог выглядел естественно и соответствовал образам героев.

Вы с самого начала придерживались этого метода или он вырабатывался постепенно?

Я всегда работал таким образом. Но за это время я научился показывать актерам на репетициях, что от них требуется, и стал больше придерживаться сценария. В каком-то смысле я работаю наоборот. Большинство режиссеров получают уже готовый сценарий, а потом кто-то другой занимается подбором актеров. Я же начинаю работу с того, что мысленно подбираю актеров для будущего фильма и на этой основе пишу сценарий. Я скорее

продюсер, чем режиссер, в том смысле, что режиссер может подключиться к уже спланированному проекту, в то время как для меня работа над проектом начинается с того, что я представляю себе — пусть даже в общих чертах — человека, актера, его индивидуальные особенности. А из этого уже складывается образ того или иного персонажа. Такой подход мне кажется более органичным.

Ощущаете ли вы некое родство с Кассаветесом, Скорсезе и другими режиссерами, которые работают подобным образом?

Я восхищаюсь тем, как они работают. Скорсезе, кстати, живет здесь неподалеку. У него в фильмах очень сильные диалоги — они настолько реалистичны, что в его персонажей по-настоящему веришь. Язык — важнейшая для меня вещь. Мне нравится наблюдать, как в язык проникают элементы сленга, иностранные заимствования, как он видоизменяется под воздействием каких-то культурных влияний. Я люблю работать с другими языками. В «Таинственном поезде» герои говорят между собой на японском, которым я не владею. Я не говорю ни по-фински, ни по-итальянски, хотя итальянский немного понимаю.

Как же вы тогда пишете диалоги на иностранных языках? Объясняете актерам, какова основная идея, а они импровизируют?

Я пишу по-английски, а потом обращаюсь за помощью к переводчикам, друзьям или к самим актерам, чтобы правильно перевести все реплики. Язык — это своего рода код, который мы используем, так что если мы вместе с актерами переводим диалог и постоянно следим за тем, чтобы манера говорить соответствовала образу героя — например, финского рабочего, — то все получается как надо. К примеру, в парижском эпизоде «Ночи на Земле» водитель-африканец и пассажирка такси говорят совершенно по-разному. Девушка говорит на

уличном жаргоне, это грубый, вульгарный французский язык. Водитель тоже говорит по-французски, но это скорее язык иммигрантов. Такие вещи очень важны, чтобы диалог выглядел правдоподобно.

Ваш стиль часто называют минималистским. Вы согласны с подобным определением?

Минимализм — это ярлык, который закрепился за определенной группой художников и фотографов. Какой-то особой близости к ним я не чувствую.

Но есть и писатели-минималисты: Раймонд Карвер, Энн Битти...

Наверное, когда меня называют минималистом, то имеют в виду, что в моих фильмах довольно простые сюжеты и поэтому стиль тоже не отличается сложностью. Конечно, стиль моих картин нельзя назвать византийским, вычурным, замысловатым. Он довольно простой. Можно сказать — редуцированный.

Согласны ли вы с тем, что при всем минимализме вашего кинематографического языка он заметно обогащается от фильма к фильму?

В «Ночи на Земле» смена кадров гораздо динамичнее, но мы так или иначе ограничены положением камеры — вариантов тут очень мало. Кроме того, в фильм почти не вошли городские виды, которые мы снимали из окна такси: когда я начал монтировать фильм, я не мог решить, куда их вставить. Я подумал, что прерывать диалоги героев, в которых заключается суть фильма, ради того, чтобы дать панораму города, — слишком поверхностный подход.

После выхода фильма «Страннее рая» ваш стиль и ваша эстетика сильно повлияли на американский незави-

симый кинематограф, да и на независимое кино во всем мире — взять, например, фильмы братьев Каурисмяки. Как вы можете это объяснить?

Это сложный вопрос. Я не знаю, в чем здесь дело — в моем влиянии или в том, что молодые режиссеры одинаково реагировали на модную тенденцию снимать красиво и быстро, — знаете, все эти приемы монтажа в духе фильма «Полиция Майами: отдел нравов», использование саундтрека в эпизоде, где герои не слушают музыку, в общем, эстетика канала «MTV». Аки Каурисмяки — один из моих любимых режиссеров. Я с нетерпением жду выхода его нового фильма, «Жизнь богемы».

Считаете ли вы свои фильмы и американское независимое кино вообще некой альтернативой Голливуду, который постепенно вторгается и в мир андеграундного кино?

Мне нравится разное кино. В кинематографе диапазон жанров и стилей очень широк: от порнофильмов и боевиков с восточными единоборствами до картин Майкла Сноу, Стэна Брекхеджа и Скорсезе. Но в данный момент мне кажется, что цель Голливуда — постараться удовлетворить любые запросы и постоянно увеличивать прокат. Места для маргиналов остается все меньше и меньше.

Вы читаете рецензии на свои фильмы?

После «Таинственного поезда» я не читал почти ничего. Правда, если мне говорили, что вышла особо злобная рецензия, я старался ее найти — отрицательные отзывы всегда интереснее. Мнение других людей о моих фильмах я уважаю гораздо больше, чем свое собственное, потому что я настолько внутри них, что порой даже не знаю, нравятся мне мои фильмы или нет. После завершения фильма я никогда его не пересматриваю. К концу

работы я уже не могу на него смотреть. Мне пришлось пересматривать последний фильм, когда его готовили на видео, — нужно было посмотреть качество копии и так далее, — но я вижу только картинку. Я настолько внутри этого, что уже не вижу сам фильм.

Значит, вам нравится рабочий процесс сам по себе.

Больше всего мне нравятся съемки: приходится работать в команде, где все люди очень разные, но всех связывает общая цель.

Над чем вы сейчас работаете?

Я пишу сразу два сценария, они очень разные. Раньше мне никогда не приходилось параллельно заниматься двумя проектами, но я уже сделал несколько набросков будущих сценариев и теперь обдумываю их. Я еще не сел за писание, потому что в последнее время пришлось много ездить по стране и за границу, заниматься продвижением этого фильма, готовить копии и прочее.

Какой из ваших фильмов вам нравится больше всего?

Наверное, «Вне закона», потому что атмосфера на съемках была очень веселая. Новый Орлеан сам по себе — место замечательное, но и отрывались мы, конечно, по полной. Теперь кажется фантастикой, что мы вообще что-то сняли: насколько я помню, каждый съемочный день заканчивался попойкой, так что я не знаю, как нам физически удалось сделать фильм. Я воспринимаю свои картины как домашнее видео. Сам фильм я уже не вижу — помню только, как мы его снимали.

В этом фильме была некая мифологическая подоплека: я вспоминаю сцену, в которой герои стоят на перекрестке. А в основе «Ночи на Земле», как мне кажется, лежит вращение Земли вокруг своей оси.

Мою манеру построения сюжета можно назвать классической — я стремлюсь упорядочить события в соответствии с классической схемой. «Страннее рая» — это три акта с кодой, «Вне закона» — тоже: до тюрьмы, в тюрьме, побег из тюрьмы и финал. Я использую эту структуру формально, даже если в актах не соблюдаются классические законы развития: экспозиция, кульминация, развязка. В «Ночи на Земле» пересечение часовых поясов, присутствие одновременно в нескольких точках планеты, закат солнца в начале фильма и рассвет в конце — все это помогло мне придать фильму законченную форму.

Меня пригласили на обсуждение одного из ваших фильмов в колледж Бентли; интересно, вас они тоже позвали?

Да, позвали... Когда это будет?

Сегодня вечером.

Regis Filmmaker's Dialogue¹: Джим Джармуш

Джонатан Розенбаум / 1994

Это интервью состоялось в рамках ретроспективы фильмов Джармуша в «Уокер-арт-центр» в Минне-аполисе 4 февраля 1994 года. Собственность «Уокер-арт-центр». © «Уокер-арт-центр», 2000.

Когда вы начали интересоваться кинематографом? Как произошло ваше первое знакомство с кино?

Первый фильм, который произвел на меня по-настоящему сильное впечатление, — «Дорога грома» с Робертом Митчумом в главной роли. Я посмотрел его, когда был на каникулах во Флориде вместе с матерью и сестрой. Мы заехали в «драйв-ин» — такой кинотеатр, где фильмы можно смотреть, не выходя из машины. Мне было тогда лет шесть. До этого я смотрел только диснеевские фильмы вроде «Сына Флаббера». И вот я увидел настоящий фильм, с закрученным сюжетом, с погонями и насилием. Тогда я по-настоящему заинтересовался кинематографом, живым кинематографом.

В детстве вы часто ходили в кино?

Я вырос в Акроне, штат Огайо. Выбор фильмов там был небольшой. Там был один кинотеатр, он назывался

¹ Серия традиционных интервью с режиссерами, ретроспективы которых проводятся в «Уокер-арт-центр». Беседы идут в присутствии зрителей и сопровождаются демонстрацией фрагментов из фильмов режиссера.

«Стейт-театр», где по субботам шли дневные программы с фильмами вроде «Мухи» и «Нападения крабов-монстров». По субботам показывали две картины за сеанс, и мать частенько меня туда отводила — наверное, чтоб сплавить меня куда-нибудь на вечер. Так что я часто там бывал, мне там нравилось. Кроме этого кинотеатра, в Акроне было мало что интересного. Когда я уже был подростком, появился, как тогда говорили, арт-хаус — кинотеатр, где в будние дни крутили европейские эротические ленты, а в пятницу по вечерам у них шла программа под названием «Андеграундное кино». Мы с приятелями постоянно ходили на этот сеанс. У нас были поддельные удостоверения, так что с возрастом проблем не было. В этом кинотеатре мы много чего пересмотрели — «Девушки из Челси» Энди Уорхола, фильмы Стэна Брекхеджа, «Страсти по косяку»¹.

Это было в шестидесятые годы?

Да, в конце шестидесятых.

В какой момент вы поняли, что хотите стать режиссером?

Я поступил в колледж, чтобы изучать литературу, я хотел стать писателем. На последнем курсе я поехал на стажировку в Париж, и вместо того, чтобы посещать лекции, я большую часть времени проводил в Синематеке и в разных других кинотеатрах. Вернувшись в Нью-Йорк, я совершенно не представлял, что мне делать дальше. В то время я начал серьезно интересоваться кинематографом, а мои литературные опусы стали все больше напоминать сценарии. Может быть, вы знаете книгу Берроуза «Последние слова Голландца Шульца»? Она во многом стилизована под киносценарий. Что-то похожее

¹ Пропагандистская антинаркотическая драма 1936 г., заново открытая в 1960-е гг., когда воспринималась уже как комедия.

писал тогда и я. Потом я подал заявку в киношколу Нью-Йоркского университета. Даже не знаю, зачем я так старался, — у меня все равно не было денег, чтобы платить за обучение, и я на тот момент не снял еще ни одного фильма. До сих пор не понимаю, почему меня все-таки приняли. Я получил специальную стипендию на оплату обучения и стал изучать кино.

Интересно... Поездка в Париж, о которой вы говорили, была вашим первым международным путешествием?

Да. Если бы не эта стажировка, боюсь, я бы и до Канады не доехал — это же страшно далеко. Особенно если ты родом из Акрона.

Я спрашиваю об этом потому, что считаю совершенно уникальной одну особенность ваших фильмов: это фильмы американского режиссера, который чувствует себя дома лишь за пределами Америки. Это довольно необычно.

Вы правы, мне неуютно в Америке, но это не значит, что за ее пределами я чувствую себя как дома.

Эта формулировка даже лучше. Скажите, вы сняли «Вечные каникулы», еще будучи студентом киношколы?

Да. Я начал снимать этот фильм в качестве дипломного проекта в киношколе Нью-Йоркского университета. Тогда я получил стипендию от Фонда Луиса Б. Майера. Эти деньги предназначались для оплаты последнего года обучения, и их должна была получить непосредственно киношкола, но по ошибке эту сумму прислали мне. Вместо того чтобы заплатить за учебу, я израсходовал стипендию на съемки фильма. В итоге я снял «Вечные каникулы», но диплом мне так и не выдали. Им не понравилось, что я не заплатил за учебу. От фильма они тоже были не в восторге.

Это действительно был ваш первый фильм или до этого вы снимали короткометражки?

Да, в студенческие годы я снял два или три короткометражных фильма. Это были учебные работы. У меня они не сохранились; надеюсь, что они потеряны навсегда.

Получается, что бюджетом «Вечных каникул» был грант от Фонда Майера. Или у вас были какие-то дополнительные источники финансирования?

Кроме стипендии я еще взял кредит в банке, якобы на покупку машины. Общий бюджет фильма составил около двенадцати тысяч долларов.

У меня сложилось впечатление, что вы подбираете актеров для будущего фильма еще до того, как начинаете писать сценарий. То есть вы пишете сценарий для определенных актеров. С «Вечными каникулами» была такая же ситуация?

Да. Я до сих пор не считаю себя настоящим режиссером — и в этом для меня нет ничего унижительного. В моих первых фильмах снимались мои друзья, и когда я писал сценарии, то писал непосредственно для них. И в каком-то смысле я до сих пор продолжаю это делать, хотя сейчас у меня есть возможность работать с профессиональными актерами, с более опытными людьми. Многое с тех пор изменилось: я снял несколько фильмов, много бывал за границей, познакомился с разными актерами. Так что мой круг общения стал гораздо шире, но метод работы остался прежним. Я пишу сценарий, уже представляя себе, какие актеры будут играть в фильме. Если мне не удастся заманить какого-либо актера на съемки, я просто переписываю эту роль под другого исполнителя. Принципы работы не менялись.

Актеры, которые снимались в фильме «Страннее рая», учились вместе с вами?

Нет. На самом деле люди, которые играют в этом фильме, еще не были тогда актерами — кроме Эстер Балинт. Джон Лури и Ричи Эдсон были музыкантами и до этого не снимались в кино, хотя Джон к тому времени уже снял несколько фильмов на восьмимиллиметровую пленку, в стиле Джека Смита.

А чем занимался Крис Паркер?

С Крисом я случайно познакомился на улице, мы были приятелями. Когда мы познакомились, ему было лет четырнадцать. В то время мы с ним почти каждый вечер ходили в клуб «CBGB». Это было в конце семидесятых. Крис Паркер мог заговорить кого угодно, у людей он неизменно вызывал доверие; он хорошо знал Хилли Кристал, который до сих пор является владельцем «CBGB»¹. Ему каждый раз удавалось бесплатно пройти в клуб, потом он открывал служебный вход, через который обычно заносили аппаратуру для концертов, и проводил меня внутрь. У нас в то время не было денег, чтобы платить за вход. По крайней мере, деньги были далеко не каждый день. Крис интересовался разными музыкальными стилями, особенно бибопом и панк-роком. Странное сочетание, ничего не скажешь. Хотя сейчас я в чем-то его понимаю.

Думаю, этого вполне достаточно в качестве прелюдии к первому фрагменту, который мы с вами сейчас и посмотрим. Это отрывок из фильма «Вечные каникулы», где участвуют Крис Паркер и еще один актер, Фрэнки Фэйсон.

Похоже на шоу Джея Лино. (Смех в зале.)

[Первый фрагмент: «Вечные каникулы».]

¹ Клуб был закрыт 15 октября 2006 года.

Мне было бы любопытно узнать, откуда взялась эта история [о джазмене, который забыл, как играть «Где-то за радугой». — Авт.].

Ее рассказывал какой-то юморист, уже не помню кто. Я как-то услышал эту историю по радио, поздно вечером, и тут же вставил ее в фильм. Как звали автора, я, к сожалению, не помню. Так что теперь вы понимаете, почему в киношколе мне не хотели давать диплом. *(Смех в зале.)*

Но в то же время в этой сцене на стене висит постер «Невинных дикарей», это фильм Николаса Рэя, а Николас Рэй был одним из ваших преподавателей в киношколе.

Да.

Он как-то руководил вами в работе над этим фильмом?

Только из-за него я вернулся в Нью-Йоркский университет. Я учился по трехгодичной программе, и когда у меня кончились деньги — это было уже на третьем курсе, — я пошел к Ласло Бенедеку, режиссеру фильма «Дикарь», который был тогда директором киношколы, чтобы сообщить, что не смогу оплатить последний год обучения. А он сказал мне: «Слушай, у нас собирается преподавать Ник Рэй, ему нужен ассистент. Мне кажется, ты подойдешь». Я ответил: «Это здорово, но я как раз хотел сказать вам, что ухожу из киношколы. У меня нет денег, чтобы платить за учебу». А он говорит: «Знаешь что, приходи завтра и сам поговори с Ником, а я подумаю, как помочь тебе получить стипендию, чтобы ты мог продолжать учебу». Он имел в виду стипендию Луиса Б. Майера. Я пришел на следующий день, познакомился с Ником Рэем, который в то время был моим кумиром. Он спросил, согласен ли я быть его ассистентом. Так я и вернулся в киношколу.

Он помогал вам в работе над «Вечными каникулами»?

Он постоянно критиковал сценарий, говорил, что фильм слишком затянут, что в нем мало действия, что герой фильма должен убить свою девушку, что у нее в сумочке должен оказаться пистолет и т. д. И это при том, что тогда в сценарии было гораздо больше действия, чем в итоге осталось. Потому что всякий раз, когда Ник давал мне какой-нибудь совет, я шел домой и делал прямо обратное, я все время убирал из сценария моменты, которые ему нравились. Тогда я и сам не знал, почему так поступаю. Теперь я понимаю, зачем это делал: я не хотел, чтобы он воспринимал меня как марионетку, которой можно управлять. Каждый раз я приносил ему сценарий, в котором становилось все меньше действия, и наблюдал за его реакцией. Обычно он с ошеломленным видом говорил: «Еще дальше от того, к чему нужно стремиться». Но в конце концов, когда я принес ему окончательный вариант сценария, он сказал мне, что очень рад, что я не следовал его советам и выработал свой собственный стиль. Но тогда я делал это совершенно неосознанно.

Я заметил одну интересную особенность, своего рода фирменный знак вашего стиля. Эпизод, который мы сейчас посмотрели, по сути дела, представляет собой один очень длинный план. Пару раз вы, кажется, даете обратный кадр с Крисом Паркером, но в остальном предоставляете актеру полную свободу в кадре. Это ваше осознанное решение? Повлияла ли на подобную манеру съемки финансовая сторона?

Конечно. Я отлично помню, что снял только один дубль этого длинного эпизода, потому что у меня не было возможности снять второй и потом выбрать. Изначально я избрал такой стиль именно из финансовых соображений. А еще я тогда находился под сильным впечатлением от фильма Эймса По «Иностранец», это был

своего рода панк-фильм; Эймос снял его в семьдесят седьмом или семьдесят восьмом году за пять тысяч долларов, или около того. По и его друг Эрик Митчелл, мои хорошие приятели, постоянно говорили мне: «Давай, Джим, ты тоже можешь снять фильм». По и Митчелл были для меня источником вдохновения, снимали они похожим образом, и тоже из финансовых соображений. Кстати, этот эпизод снимался в фойе кинотеатра «Сент-Маркс» — сейчас его уже нет, его закрыли, — где я в то время работал билетером. Это был дешевый кинотеатр, и я, как новичок, был там мальчиком на побегушках. Мне могли сказать: «Джим, возьми-ка фонарик, спустись в зал и объясни вон тем орлам, что траву у нас не курят. (Смех в зале.)»

На самом деле, я не узнал кинотеатр, когда смотрел этот эпизод, но «Сент-Маркс» как нельзя лучше подходит для этого фильма, потому что он находился в Нижнем Ист-Сайде. Помнится, я смотрел там «Красную линию 7000» Говарда Хоукса. Кстати, странно, но в этом эпизоде звучит музыка не из «Невинных дикарей». Помогите, это саундтрек к какому-то фильму Серджо Леоне?

Да. На этом сеансе показывали два фильма, второй постер просто не вошел в кадр. Это музыка из фильма «Хороший, плохой, злой».

Как развивались события после окончания съемок? Вам сразу удалось показать фильм или это потребовало от вас каких-то дополнительных усилий?

В Нью-Йоркском университете как раз проводился студенческий кинофестиваль, и я отдал его туда. Комиссия запретила мне участвовать в фестивале и вернула фильм. Мало того, я получил от них очень неприятное письмо, общий смысл которого сводился к вопросу: «Что за дерьмо вы прислали?» Я растерялся. В то время я играл в рок-группе, и я подумал: «Ладно, я снял один фильм,

больше я не собираюсь этим заниматься, потому что все равно мне никто не даст этим заниматься, но, по крайней мере, я снял собственный фильм». А потом фильм посмотрел Марк Уайз и сказал, что хотел бы показать его на кинофестивале в Мангейме, в Германии. Я тогда вообще не догадывался о существовании кинофестивалей — ну, слышал краем уха про Каннский фестиваль, и все. Я сказал: «Круто!» — и мой фильм показали в Мангейме. Но это было еще не все. Уайз сказал: «Они пришлют тебе билет на самолет, так что ты сможешь приехать в Германию и присутствовать на фестивале». Я страшно удивился. Я не предполагал, что из этого фильма может получиться бесплатная поездка в Германию. Я отправился на фестиваль, и там фильм получил премию — что-то около двух тысяч долларов. На тот момент у меня не было никаких денег, я уже несколько месяцев не платил за жилье, и за мной уже охотились мафиозного вида домовладельцы. И вот я вернулся в Америку с двумя тысячами долларов. А потом компания «WDR» купила у меня права на прокат фильма на немецком телевидении. Таким образом, фильм полностью окупился. Потом я получил приглашение на Берлинский кинофестиваль и на фестиваль в Роттердаме. И потом все завертелось.

Помнится, один из номеров немецкого киножурнала «Фильмкритик» был полностью посвящен вашему фильму.

Да, я был в шоке.

И на тот момент фильм ни разу не показали в Соединенных Штатах — кроме, конечно, просмотра в Нью-Йоркском университете?

Его и на сегодняшний момент ни разу не показали в Соединенных Штатах. (Смех в зале.)

Это очень интересно. Еще до выхода на экран фильма «Страннее рая» вы уже получили довольно широкую из-

вестность в Европе. Насколько я знаю, «Рай» изначально представлял собой короткометражный фильм, а затем вы решили сделать его полнометражным. Это действительно так?

Да.

Еще я знаю, что на разных этапах вам помогали такие режиссеры, как Вим Вендерс, Жан-Мари Штрауб и Даниэль Юйе, — вам отдавали какое-то количество неиспользованной пленки и уже отснятого материала. Как вам удалось это устроить?

Ник Рэй пригласил меня в качестве ассистента на съемки фильма Вима Вендерса «Молния над водой». Там я, конечно, встретился с Вимом, но я был единственным членом съемочной группы, которого пригласил Ник, а не Вим, так что на съемках меня воспринимали как аутсайдера. Я начал снимать «Вечные каникулы» на следующий день после смерти Ника. Фильм был снят за десять дней. Вим посмотрел его, а полтора года спустя он и его тогдашний коллега Крис Северник сказали мне, что у них осталась неэкспонированная пленка после съемок фильма «Положение вещей». Они предложили мне пленку, и Вим сказал, что тем самым какая-то часть расходов уже покрыта и что пленки хватит на получасовой или сорокаминутный фильм. Я написал сценарий первой части «Страннее рая» именно потому, что у меня уже была эта пленка. А потом Жан-Мари и Даниэль дали мне еще пленки, которую можно было использовать для затемнений. Так что они тоже мне очень помогли. Когда я монтировал первую часть, то параллельно уже писал сценарий для полнометражной версии, так что, когда короткометражный фильм был готов, у меня уже был написан сценарий, с которым можно было продолжать работу. И тут мне снова помогли — на этот раз это был Пол Бартел, который одолжил мне денег, чтобы я смог выкупить у Криса Северника права

на первую часть. С правовой точки зрения Крис вел себя сомнительно — например, отдал пленку в лабораторию под своим именем. Видимо, он решил ее придержать и без выкупа отдавать не собирался. Пол Бартел, с которым я совершенно случайно познакомился тоже, кажется, на кинофестивале, тогда как раз выпустил очень успешный фильм «Поедая Рауля». Он спросил, в чем проблема, я объяснил ему ситуацию, и он сказал: «Что ж, рад поддержать начинающих режиссеров, тем более что могу себе это позволить. У меня есть какие-то деньги, вернете через год». Он сыграл роль ангела-хранителя. До этого я не мог найти финансирование, потому что права на фильм мне не принадлежали. А потом я получил деньги от немецкого телевидения, и у меня появился продюсер в Германии, Отто Грокенбергер, который помог мне профинансировать оставшуюся часть фильма. Так что в ту пору меня окружали замечательные люди, которые очень мне помогли. Не знаю, зачем они это делали, но без их помощи фильм не получился бы.

Меня всегда интересовал венгерский аспект фильма. Это как-то связано с вашей семьей, с вашими корнями? Или с кем-то из ваших знакомых?

Тут две причины. Во-первых, мои предки со стороны отца — чехи; моя бабушка, которая была очень похожа на тетю Лотти из фильма, — чешка. Во-вторых, Эстер Балинт работает в нью-йоркском театре «Сквот», это экспериментальная театральная труппа из Будапешта, мои хорошие друзья. Многие мои знакомые часто бывали в этом театре, общались с актерами. Вся труппа жила в огромном доме на Двадцать третьей улице, там же находился и театр. Мне кажется, здесь сказались оба этих обстоятельства.

Похоже, что сейчас самое время посмотреть второй фрагмент. Это отрывок из первой части фильма «Стран-

нее рая». Незадолго до этого Эстер Балинт появляется в Нью-Йорке и останавливается у своего двоюродного брата Уилли. Ее героиню зовут Ева. В этом эпизоде она знакомится с другом Уилли, Эдди, которого играет Ричард Эдсон.

[Второй фрагмент: «Страннее рая».]

Я заметил, что в этом эпизоде тоже присутствуют своего рода киноцитаты. Когда Эдди читает вслух газету, там фигурирует название фильма, «Токийская история».

Да, это все клички скаковых лошадей. Я использовал названия нескольких фильмов Одзу — «Поздняя весна»...

Да, и еще «Соблазн».

Точно. Там несколько названий.

Вам не кажется, что ваша манера съемки в чем-то сродни простоте Одзу: просто поставить камеру перед героями и...

Да, здесь есть сходство. У меня очень противоречивые вкусы. Мне нравятся чистые, беспримесные вещи: фильмы Одзу, Карла Дрейера, кое-что из вещей Джозефа Корнелла или Сая Твомбли, музыка Антона Веберна. Или группа *Ramones*. Простые вещи производят на меня сильное впечатление. Но, с другой стороны, меня привлекает пестрое, беспорядочное: музыка *Blue Cheer*, картины Джексона Поллока или Де Кунинга. Мне нравятся такие фильмы, как, например, «Король Нью-Йорка» или «Окольный путь». Пестрота в искусстве меня тоже привлекает, но моя собственная эстетика движется скорее к чистоте форм.

Знаете, что мне напомнили затемнения в фильме «Страннее рая»? Они чем-то похожи на блюзовые реф-

рены. Это своего рода границы между сценами. Вы воспринимаете каждую сцену как единое целое. Как долго вы монтировали эти затемнения? Я имею в виду хронометраж и прочее.

Я очень долго выяснял для себя, сколько должны длиться эти затемнения. На самом деле они не все одинаковой длины. Этот прием был изначально предусмотрен в сценарии, потому что я хотел избежать слишком прямолинейного монтажа. Затемнения — как блюзовый рефрен, как дыхание, вдох и выдох: один образ исчезает, и его постепенно сменяет другой. Я с самого начала решил использовать этот прием, но при монтаже мы варьировали длину затемнений.

В вашем фильме очень длинные планы; это усложнило или, наоборот, облегчило съемочный процесс?

И то и другое. Мне кажется, длинные планы удобнее для актеров, потому что длинный план создает почти театральную ситуацию, у актеров больше времени для создания образа. Мне помогло то, что мои актеры раньше никогда не снимались в кино, да и сам я тогда был начинающим режиссером. Но с другой стороны, длинные планы вызывали затруднения в работе, потому что у нас было очень мало пленки, и если бы кто-то из нас ошибся, весь дубль пошел бы насмарку. Так что здесь были и плюсы, и минусы.

Возникали ли у вас перед съемками или после их окончания проблемы из-за того, что фильм черно-белый? Вы сталкивались с отрицательной реакцией продюсеров или дистрибьюторов?

Да, конечно. Все говорили: «Выпускать этот фильм на видео неприбыльно» или «Мы не сможем вам много заплатить, потому что ваш фильм не примут на телевидении». Перед началом съемок у меня не было никаких

проблем: пленка, которая мне досталась, была черно-белой; когда я работал над сценарием, я представлял себе будущий фильм именно черно-белым. Но потом возникли трудности. Тогда, в 1982-м и 1984-м, ч/б было не в моде — даже на «MTV». Так что продать фильм оказалось очень сложно, причем почему-то именно в Штатах. В Европе было проще.

Мне кажется, в Европе черно-белое кино дольше не сходило с экранов. Говорят, что даже в наши дни там гораздо проще, чем в Штатах, снять черно-белый фильм, лаборатории никуда не делись.

Даже в Европе все труднее становится снимать черно-белые фильмы, потому что все настоящие специалисты по ч/б уже давно на пенсии. А другим они свой опыт не передали. Ставить свет здесь надо совсем по-другому, чем в цветном кино. Сейчас снимать черно-белые фильмы дороже, чем цветные. Лабораторная обработка очень дорогая.

Сейчас это в каком-то смысле роскошь.

Многие отказываются снимать черно-белое кино. Я знаю, что Тим Бартон столкнулся с кучей проблем, когда решил снять «Эда Вуда» на черно-белую пленку. Ему пришлось разругаться со студией, чтобы снять этот фильм.

Похожее отношение наверняка было и к субтитрам? По этому вопросу вы тоже часто встречали непонимание?

В Европе у меня были проблемы из-за того, что я, за немногими исключениями, не разрешил дублировать свои фильмы. Когда в Италии фильм «Вне закона» вышел на экран с субтитрами, это было очень необычно, потому что итальянцы дублируют даже свои собственные фильмы. Даже те, которые целиком на итальянском языке. Так что проблемы возникали. В Европе я не смог продать фильмы

крупным телеканалам, фильм с субтитрами никогда не покажут в прайм-тайм.

Мне всегда казалось, что тут есть некое противоречие. Я имею в виду, что, хотя в Штатах субтитры автоматически воспринимаются как принадлежность некассового фильма, люди забывают, что в «Танцах с волками», например, часто используются субтитры. Из новинок могу назвать «Список Шиндлера». Субтитры много где используются, и зрителей это не раздражает.

Если в фильме играет талантливый актер, его голос значит ничуть не меньше, чем его мимика. И вот вам предлагают убрать этот голос. Дублировать талантливого актера все равно что пожертвовать половиной фильма. Но иногда и дубляж бывает интересным. Мне нравится, как дублируют боевики с восточными единоборствами.

Я слышал, что в Италии все фильмы дублируются из-за обилия диалектов: если не дублировать, будут смеяться совершенно не над тем.

Феллини — мы как раз познакомились на итальянской премьере «Вне закона» — тоже спрашивал, почему я не стал дублировать фильм. У Феллини актеры во время съемок вместо того, чтобы произносить реплики, просто считали вслух. А потом он писал диалоги и добавлял их при озвучке. Он говорил: «Мне нравится лицо этого актера, но не нравится его голос, так что его будет озвучивать другой человек». Он не понимал, почему я против дубляжа. Интересно, что во многих итальянских фильмах героев дублируют одни и те же актеры, и ты уже начинаешь узнавать их по голосам.

Кстати, об итальянцах: как вы познакомились с Роберто Бенини?

Мы встретились в Италии, в Сальсо-Маджоре. Мы с ним были членами жюри одного небольшого кинофестиваля.

Мне кажется, многие реплики на ломаном английском, которые Роберто произносит в фильме, взяты из жизни.

Да, это точно. Когда мы познакомились, он с гордостью рассказал мне свою любимую английскую шутку: «Когда дверь становится кувшином? Когда она приоткрыта» [Шутка основана на похожем звучании слов «ајаг» — «приоткрытый» и «а јаг» — «кувшин». — Прим. пер.]. Ему очень нравилась эта шутка. Сейчас он неплохо говорит по-английски, но предложения он до сих пор строит очень забавно. На съемках фильма, если он не знал, какой глагол употребить, то говорил сразу несколько, например: «Да, это нам нужно можно необходимо сделать бы». Просто потому, что не знал, какой глагол выбрать.

Фильм «Вне закона» познакомил американских зрителей с Бенини. Кроме того, в этом фильме вы работали с новым оператором. Это ваш первый фильм с Робби Мюллером.

Тома Ди Чилло, который снимал «Вечные каникулы» и «Страннее рая», я знаю еще с киношколы. Он никогда не хотел быть оператором. Фильмы, которые он снимал в киношколе, визуально были самыми красивыми из всего, что я видел, очень лирическими по манере съемки. Теперь он работает как режиссер, недавно снял фильм «Джонни Суид» и сейчас готовится к следующей картине. Я бы охотно продолжил с ним сотрудничество, но он больше не хочет работать как оператор. Мне повезло: я был знаком с Робби Мюллером, операторской работой которого всегда восхищался — особенно в фильмах Вима Вендерса «Короли дороги» и «Американский друг». Когда Робби посмотрел «Вечные каникулы», он сказал: «Если захочешь поработать со

мною, буду очень рад». Ему страшно понравился фильм. После «Страннее рая», когда Том сказал, что больше не будет работать оператором, я сразу же позвонил Робби.

Помнится, однажды вы рассказали мне о съемках фильма «Вне закона». Вы тогда сказали, что одновременное присутствие как минимум двух актеров в кадре было для вас концептуально значимым. Я ничего не путаю? Это был важнейший элемент визуальной конструкции картины.

Таких деталей я уже не помню. Я никогда не пересматриваю свои фильмы, так что сейчас, когда мы смотрим эти фрагменты, мне немного не по себе.

Во фрагменте, который мы сейчас посмотрим, все три героя почти постоянно находятся в кадре. Это довольно интересно. Все предельно статично, даже статичней, чем в предыдущем фрагменте, где камера хоть раз да перемещается. Но давайте посмотрим фрагмент, я думаю, он понятен и без контекста. Вы видите главных героев, их трое, фрагмент взят примерно из середины фильма «Вне закона».

[Третий фрагмент: «Вне закона».]

«Тут машину не крутанешь» — тоже изобретение Роберто?

Мы насобирали такое количество этих перлов, что я уже не помню, кто что придумал. Но в общем, это вполне в духе Роберто. Когда я с ним познакомился, он выписывал какой-то итальянский журнал для изучающих английский — половину его нелепых выражений мы взяли именно оттуда.

Почему вы решили снимать этот фильм в Луизиане?

Решающую роль здесь сыграла музыкальная культура Нового Орлеана. Я большой поклонник блюза и ритм-

энд-блюза. До съемок мне не приходилось бывать в Новом Орлеане, но, когда я писал сценарий, у меня то и дело возникали образы, навеянные музыкой этого города. Думаю, это и привело меня в Луизиану.

Вы ориентировались на какие-то другие фильмы с тюремной тематикой?

Нет, меня это не занимало. Я пытался придумать, как свести персонажей, которые терпеть друг друга не могут. Проще всего было отправить их в тюрьму.

В фильме «Страннее рая» в репликах персонажей часто воспроизводится один и тот же мотив: сколько ни едь по свету, мир не изменится. В этом фильме тоже присутствует похожий мотив. Например, когда герои совершают побег из тюрьмы, они устраиваются на ночлег в лачуге, где даже койки похожи на тюремные. Эта обстановка в точности повторяет ту, из которой они только что вырвались.

Да.

Какой фильм было сложнее снимать — «Рай» или «Вне закона»?

Съемки «Вне закона» прошли гораздо веселее. С «Раем» было сложнее. У нас было меньше времени, меньше денег. В фильме «Страннее рая» есть эпизод, где герои приезжают во Флориду и останавливаются в мотеле, а в этом мотеле всего три комнаты. Вот в этих трех комнатах и размещалась наша съемочная группа вместе с актерами, и каждый вечер мы выясняли, чья очередь спать на полу. Съемки «Рая» были довольно трудными. На «Вне закона» было гораздо лучше: мы жили в настоящем мотеле, у каждого даже была своя комната. Мотель был, правда, какой-то запущенный, но все равно было весело.

Много ли времени вам пришлось потратить на поиск природы для съемки «Вне закона»?

Да. И для «Рая» тоже. Но мне до сих пор очень нравится Новый Орлеан. Я снова ездил туда пару месяцев назад. Очень люблю этот город.

Приходилось ли вам «подгонять» природу под фильм или вы все оставляли как есть?

Мы почти ничего не меняли — разве что подсвечивали неожиданным образом или двигали мебель. В начале фильма мы видим дом, в котором живут персонаж Тома Уэйтса и его подружка, которую играет Эллен Баркин. Стены разрисованы граффити и увешаны всякой всячиной. В этом доме жила девушка. Мы познакомились с ней и узнали, что ее бывший парень работал диджеем. В доме повсюду валялись пластинки, и мы ничего не стали менять.

А тюрьма в фильме тоже настоящая?

Да. Центральная тюрьма. Официальное название — «Тюрьма округа Орлеан, города Новый Орлеан».

И во время съемок там находились настоящие заключенные?

Да. Не знаю, о чем я тогда думал, но мне вдруг показалось, что было бы неплохо, если бы Тома Уэйтса, Джона Лури, Роберто, да и меня заодно — раз уж это моя идея, — посадили на сутки в тюрьму, и чтобы при этом охранники и те, кто там сидел, думали, что мы настоящие вновь прибывшие заключенные. Мы с Роберто сидели в одной камере, Том и Джон — в другой. Было по-настоящему страшно, приходилось делать все, что требуется от заключенных, надзиратели и окружающие обращались с нами довольно грубо. Для Тома и Джона все это оказалось очень полезным, — правда, у Тома уже был опыт

пребывания за решеткой. Оба были здорово напуганы. Мне, честно говоря, тоже было не по себе, но я сидел в одной камере с Роберто, который считал, что это абсолютно бесполезная затея, и все время говорил мне: «Да, Джим, все это здорово, но... в какой бы ресторан нам пойти сегодня вечером? Я бы с удовольствием поел *linguini al dente*». На Роберто тюремная атмосфера совершенно не подействовала.

Во время съемок этого фильма он, должно быть, значительно улучшил свой английский?

Да, он стал намного лучше говорить. Роберто человек очень умный и невероятно быстрый. Он заговорил почти сразу же. Но мы частенько подшучивали над ним, неправильно переводя некоторые английские слова. Например, мы убедили его, что по-английски слово «вспыхнуть» значит «помочиться», «отлить». Сейчас он знает, что это не так, но он очень долго нам верил. Когда он наконец догадался, что мы его разыгрываем, он отыгрался на Джоне Лури на Каннском кинофестивале. У Джона брали интервью для итальянского телевидения, но корреспонденты не говорили по-английски, и тогда Роберто сказал Джону: «Не волнуйся, я тебе все переведу». Они задавали ему, например, такой вопрос: «Как вы добились столь необычайного актерского мастерства? Что вам помогло: система Станиславского, особый метод игры или просто ваше чутье?» А Роберто, вместо того чтобы перевести вопрос, говорил Джону: «Уж не знаю, зачем это им нужно, но они спрашивают, что ты ел сегодня на завтрак». Ну, Джон и отвечал: «Бекон, яичницу...» Он выглядел абсолютным идиотом. Так что Роберто нам отомстил.

В ваших фильмах прослеживается некая закономерность: начиная с картины «Страннее рая», через фильм «Вне закона» к «Таинственному поезду» ваши работы

становятся все более двуязычными, или даже многоязычными. Иностранный язык от фильма к фильму звучит все чаще и играет все более важную роль в сюжете картины. Как вы считаете, это как-то связано с тем, что вам все чаще приходится ездить со своими фильмами за границу, с тем, что вы много путешествуете?

Мне кажется, здесь две причины. Во-первых, я много путешествовал и часто общался с людьми, для которых английский язык не является родным; во-вторых, я долгое время жил в Нью-Йорке. Я живу в квартале Бауэри, по соседству со мной живут доминиканцы и пуэрториканцы — их произношение немного отличается друг от друга, — а также евреи-хасиды, сицилийцы и китайцы. Очень пестрая смесь. Наверное, это повлияло на мои фильмы. Каждый день я слышу вокруг себя разноречную речь. Это и есть Америка: множество иммигрантов, которые истребили коренное население, чтобы обосноваться в этой стране.

Мне кажется, сейчас режиссеры все чаще снимают фильмы на языках, которыми они не владеют. Например, недавно я узнал, что Кеслевский почти не знает французского, но фильм «Три цвета: синий» снят на французском. Во время съемок ему приходилось общаться с исполнительницей главной роли, Жюльет Бинош, по-английски. Независимый режиссер Джон Жост недавно снял фильм в Италии, на итальянском языке, хотя сам очень плохо владеет итальянским.

Макс Офюльс, например, всегда поражал меня тем, что снимал фильмы на английском, французском, итальянском и немецком языках. Хотя, возможно, он владел всеми этими языками. Кстати, каждый раз, когда я приезжаю в Японию, я покупаю там кучу видеокассет с фильмами, и там нет никаких субтитров. Это фильмы Одзу, Мидзогути, Судзуки и других режиссеров. Мне нравится смотреть эти картины, не понимая, что гово-

рят актеры, я уже привык к этому. Язык — это код, при помощи которого мы общаемся, но даже внутри этого кода мы часто определяем эмоциональное состояние человека не по его словам, а по тону, по интонации. Актерский язык не сводится к словам, которые говорят персонажи. Можно почувствовать, что ощущают герои, какое у них настроение, даже не зная языка, на котором они говорят. В этом плане моим первым опытом стали съемки «Таинственного поезда», работа с японскими актерами. Я понимаю французскую речь, итальянскую — совсем немного, но я постепенно осваиваю этот язык. По-фински я не понимаю ни слова, но финны — очень открытые люди, они не прячут свои эмоции. Мне кажется, в общении язык вторичен.

Мне сейчас пришло в голову, что некоторые события вашей жизни тоже могли сформировать у вас такое убеждение. Например, год, который вы провели в Париже, посещая Синемаотеку. Когда я в свое время ходил в Синемаотеку, Анри Ланглуа считал, что зарубежные фильмы нужно показывать вообще без субтитров. Иногда субтитры все же были, но проку от них было мало. Например, однажды мне довелось посмотреть фильм Бунюэля, дублированный по-немецки и с португальскими субтитрами. Ланглуа любил такие вещи. Большинство фильмов, которые я посмотрел в Синемаотеке, были на иностранных языках, которых я не знал.

Я тоже смотрел в Синемаотеке много европейских — и не только — фильмов и понятия не имел о том, что говорили актеры. Но сюжет всегда был понятен без слов. Кроме, конечно, фильмов, целиком построенных на диалогах.

Жаль, что в мире так много фильмов, на которые сразу же наклеивают ярлык «некоммерческих» только потому, что люди будто бы не воспримут фильм, если в нем

говорят на языке, которого зрители не знают. Огромное количество коммерческих стратегий основывается именно на этом предубеждении. А вы, когда работали над диалогами для «Таинственного поезда», обращались к помощи переводчиков, чтобы подобрать соответствующие японские идиомы? Вы просто переводили с английского на японский или сначала выучили определенный набор японских фраз и потом пытались выстроить диалог на их основе?

Нет. На репетициях мы с актерами много импровизируем. Актеры играют своих персонажей, но сцены, которые мы разыгрываем, я сочиняю тут же, по ходу, их нет в сценарии. Например, мы играем эпизоды, которые могли предшествовать нашей истории. Японским актерам я предлагал, например, такие ситуации: «Представьте себе, что герои собираются в кино. Дзюн хочет посмотреть фильм, в котором играет Стив Маккуин, а его подруга хочет сходить на фильм с Элизабет Тейлор». В итоге у меня есть два имени, которые я могу вычленивать в потоке японской речи, чтобы иметь возможность следить за развитием сцены. Я даю им написанный диалог, переводчик объясняет, в чем состоит основной смысл этой сцены, а потом я просто наблюдаю за их импровизацией. Когда я закончил писать сценарий, мы отрепетировали его и подробно обсудили с актерами и переводчиком, как правильное отразить в языке ту или иную деталь. Мы вместе принимали решения, какую фразу убрать, какую заменить. Хотя я не знаю японского, переводчик и актеры объясняли мне, чем отличаются по смыслу те или иные слова, а потом мы вместе обсуждали, какое из них больше подходит. Так что особых проблем не было.

Вам не доводилось смотреть «Таинственный поезд» в Японии, вместе с японскими зрителями?

По-моему, нет.

Просто мне интересно было узнать, как в Японии восприняли «японскую» часть фильма?

Этого я не знаю. Мои фильмы очень популярны в Японии. Даже не знаю почему. Все мои фильмы имели в Японии большой успех. Возможно, потому, что у меня там замечательные дистрибьюторы.

Где вы нашли этих двух японских актеров?

Девушку, Ёуки Кудо, я впервые увидел в фильме, который показывали на том кинофестивале в Италии, где мы с Роберто были членами жюри. Фильм назывался «Чокнутая семейка». Ёуки было тогда двенадцать лет, и играла она гениально. Меня поразили ее облик, ее эмоциональность и эксцентричность. Бернардо Бертолуччи посоветовал мне посмотреть фильм «Клуб „Тайфун“», который не выходил в американский прокат — я посмотрел его в Японии, — там тоже играла Ёуки. Потом я написал для нее роль и отправился в Токио, чтобы провести пробы на роль Дзюна, и там мне повезло найти Масатоси Нагасэ. Всего я прослушал около пятидесяти кандидатов на эту роль.

Они говорили по-английски?

Ёуки немного говорила, а Масатоси вообще не знал языка. Ну, кроме «роук-н-роул», конечно.

То есть вам большей частью приходилось общаться с актерами через переводчика?

Да, постоянно. У меня был свой переводчик. Было забавно, потому что порой, когда я давал им режиссерские указания, мы понимали друг друга и без переводчика, мне не мешало мое незнание японского. Мы могли общаться.

Похожая ситуация была у вас с Бениньи.

Да. Еще я научил их нескольким очень грубым английским ругательствам. Они страшно этим гордились.

Похоже, пришло время посмотреть четвертый фрагмент. Это один из начальных эпизодов «Таинственного поезда».

[Четвертый фрагмент: «Таинственный поезд».]

Весь этот треп о компании «Сан-рекордз» — это что, действительно текст экскурсии?

Да. Мы взяли на «Сан-студио» текст экскурсии и дали его в ускоренном темпе.

Здесь опять была та же ситуация, что и на съемках фильма «Вне закона»? Я имею в виду знакомство с Мемфисом и прочее. Наверное, решающую роль в выборе места съемок опять сыграла музыка?

Да.

Раньше вы часто бывали в Мемфисе?

До начала съемок — никогда. Но когда я дописал сценарий, то поехал в Мемфис подыскивать натуру. Так что и здесь музыка побудила меня написать сценарий, чтобы у меня появилась возможность отправиться в этот город.

В Мемфисе действительно есть улица Чосера?

Нет. Мы специально заказывали табличку с этим названием.

Я воспринял это как отголосок вашей университетской специализации — вы изучали английскую литературу. Я знаю, вы хотели, чтобы фильм напоминал «Кентерберийские рассказы».

Да, по форме фильм чем-то похож на «Кентерберийские рассказы». Но в Мемфисе действительно много улиц, названных в честь поэтов. Очень много. Хотя Чосера среди них не было.

В фильме вы показываете лишь очень небольшую часть Мемфиса. Вас удивил этот город? Вы представляли его себе иначе?

Да, потому что здания в центре Мемфиса, в районе Бил-стрит, были снесены в 1968—69 годах, после убийства Мартина Лютера Кинга, чтобы предотвратить возможные беспорядки. Весь центр Мемфиса буквально сровняли с землей, а это был самый большой на юге черный квартал в черте города. В свое время там кипела жизнь, а потом его просто разрушили. Все эти пустующие участки в самом центре города произвели на меня странное впечатление: немного пугающее и очень печальное. Но на самом деле Мемфис большей частью состоит из заброшенных бензколонок и пустующих парковок. В этом городе много призраков. В Мемфисе постоянно чувствуешь присутствие чего-то потустороннего. Кроме того, в этом фильме действие разворачивается главным образом в гостинице. Здание гостиницы, в которой мы снимали, находится через дорогу от отеля «Лоррейн», где был убит Мартин Лютер Кинг. Возможно, Джеймс Эрл Рэй стрелял в Кинга как раз из нашего здания. Выбирая натуру, мы ни о чем не подозревали, но, когда это выяснилось, нам стало не по себе.

Как вам показалось, где труднее снимать: в большом городе или в сельской местности? Есть какая-то разница?

В разных местах сталкиваешься с разными проблемами. Я не могу сказать, что в городе снимать легче, чем в сельской местности; это просто разные вещи.

Идея, которую вы наметили в «Таинственном поезде», находит свое развитие в вашем следующем фильме,

«Ночь на Земле»: все эпизоды фильма, сколь угодно разные, происходят в одно и то же время. Что натолкнуло вас на эту мысль?

Мне вспоминается книга Уильяма Фолкнера «Дикие пальмы». Она состоит из двух отдельных повестей. Когда Фолкнер принес их в издательство, ему сказали: «Отлично, Билл, но нам нужен роман. А у тебя две небольшие повести, такую книгу никто не купит». Уж не знаю, было ли это предложением издателей или решением самого Фолкнера, но он стал чередовать главы двух совершенно разных, написанных независимо друг от друга повестей. Таким образом в романе возникли тонкие, нюансированные переключки; собственно, красота и мощь «Диких пальм» — во взаимосвязи тем, встречающихся в обеих историях.

Я согласен с вами, хотя я всегда имел дело с немного другой версией возникновения этой книги. Фолкнер начал писать одну из повестей — кажется, о любви — и вдруг почувствовал, что в ней чего-то не хватает. Тогда он начал писать другую историю, своего рода контрапункт, и получилось так, что он стал чередовать главы этих повестей. Потом книга была опубликована. Кстати, однажды эти повести были напечатаны отдельно. Но когда читаешь их как отдельные истории, они не производят столь сильного воздействия.

Мне даже представить трудно, как их можно читать порознь.

Но в этом случае мы имеем дело с одновременностью написания двух повестей, это вовсе не значит, что действие в них разворачивается в одно и то же время.

Ну конечно, я же не пытался имитировать подобную структуру. Просто именно эта книга вдохновила меня на создание фильма. И «Кентерберийские расска-

зы», конечно, потому что это произведение замечательно выстроено: люди странствуют и в дороге рассказывают друг другу истории.

В фильме присутствует даже религиозная параллель, потому что японская парочка совершает своего рода паломничество. Их поездка — тоже поклонение святым мощам.

А есть ведь еще и «Декамерон» Боккаччо, где герои, пережидая чуму, пируют и рассказывают друг другу истории, сюжеты которых иногда очень напоминают «Кентерберийские рассказы».

Когда вы работали над «Таинственным поездом», вы писали все три истории одновременно или они сложились отдельно друг от друга? По крайней мере, для понимания третьей истории очень важно знать две предыдущие.

Когда я пишу сценарий, я сначала делаю заметки, а когда их накапливается очень много, сажусь и составляю из них сценарий. Одновременность как форма фильма была выбрана мной до того, как я начал писать.

Это интересно в том плане, что, сняв свою картину, вы, пусть по-другому, чем прочие режиссеры, но вернулись к возможности снимать короткометражные фильмы. Даже несмотря на то, что ваши короткометражки связаны между собой. Правда, пару лет назад на экран вышли «Нью-йоркские истории», но их сняли три разных режиссера. Лишь в очень редких случаях цикл короткометражных фильмов снимает один режиссер.

Есть соответствующая японская традиция, взять хотя бы «Квайдан» Кобаяси, есть и другие режиссеры, снимавшие фильмы, состоящие из отдельных эпизодов. В итальянской легкой комедии есть похожая традиция. Но вы совершенно правы: обычно разные части фильма снимают разные режиссеры. После «Таинственного по-

езда» у меня больше не возникало желания снять подобный фильм. За исключением проекта, над которым я работаю уже в течение довольно продолжительного времени, — это цикл короткометражек под названием «Кофе и сигареты». Но это не связанные между собой истории, я пишу каждую по отдельности. А фильм, похожий на «Таинственный поезд», я снимать не собираюсь. «Ночь на Земле» была в каком-то смысле случайностью, потому что другой сценарий, который я писал в то время, пришлось отложить по причинам, в которые я сейчас не хотел бы вдаваться. Я был подавлен и написал «Ночь на Земле» очень быстро. Дней за восемь. Поначалу только для того, чтобы иметь возможность снимать фильм за границей, поработать вместе с моими друзьями в Европе и так далее.

Сложно было все это устроить?

Да, было непросто.

Я думаю. Кстати, почему бы нам не посмотреть фрагмент этого фильма? Я выбрал эпизод из нью-йоркской истории, второй по счету в фильме. Это примерно ее середина.

Еще не все уснули? (Смех в зале.) Надо же, кое-кто еще не спит...

[Фрагмент: «Ночь на Земле».]

Наверное, мне следовало бы объяснить тем, кто не смотрел этот фильм, что Хельмут Грокенбергер... кстати, его фамилия, насколько я понимаю, это своего рода посвящение вашему продюсеру, Отто Грокенбергеру?

Да.

Так вот, на самом деле именно этот герой — водитель такси. Но поскольку водить он не умеет, за руль

садится Джанкарло Эспозито. В этом эпизоде мне нравится, как иностранец (аутсайдер), можно сказать, очеловечивает остальных персонажей. По крайней мере, ему удается изменить эмоциональную атмосферу этого эпизода. Но похоже, я злоупотребляю правом ведущего и лишая собравшихся возможности задать свои вопросы Джиму Джармушу.

Вопрос из зала: Вы, как и многие знаменитости, родились и выросли в Акроне. Что особенного в этом городе?

Я думаю, чтобы понять это, нужно приехать в Акрон. Даже не знаю, что вам ответить. Акрон — довольно мрачное, унылое место. Когда я был маленьким, отцы всех моих приятелей работали на каучуковые компании. Мой отец и дядя — тоже. В отношении этого города у нас с друзьями была только одна мысль: убраться оттуда как можно скорее. Там просто нечего было делать.

Вопрос из зала: Многие места, которые вы выбираете для натурных съемок, совершенно неинтересны. Насколько тщательно вы занимаетесь подбором природы?

Я считаю, что места съемок так же важны, как и герои фильма. Ну или почти так же. Поэтому я всегда очень тщательно продумываю фон. Видимо, потому, что я родом из Акрона, я питаю странную, если не сказать извращенную, любовь к постиндустриальным пейзажам. Мне они кажутся прекрасными.

Я только что обнаружил, что у нас еще есть время посмотреть одну из короткометражек из серии «Кофе и сигареты». Я слышал, что вы намерены продолжить этот проект и впоследствии выпустить «Кофе и сигареты» как полнометражную ленту.

Да. Мне хотелось бы, чтобы все короткометражки были самостоятельными фильмами, но в то же вре-

мя в них есть кое-какие общие моменты. На сегодняшний день я снял пять короткометражек. Когда у меня их наберется штук двенадцать — общая продолжительность должна быть не меньше восьмидесяти минут, — я постараюсь выпустить их вместе хотя бы на видео. Не знаю, согласится ли кто-нибудь взять их в кинопрокат.

[Фрагмент: «Кофе и сигареты: Где-то в Калифорнии».]

Насколько я понимаю, этот проект начался с телепрограммы «Субботним вечером в прямом эфире»?

Да, они попросили меня снять для них короткометражный фильм, дали денег, и я снял первую короткометражку из этого цикла. Сейчас мы посмотрели третью, у меня есть еще две, они уже сняты, но пока не смонтированы.

Все фильмы снимались в разных городах?

Нет. Три я снял в Нью-Йорке, один — в Мемфисе и еще один — в Калифорнии.

По-моему, на сегодняшний день это одна из последних работ Джима. Кажется, у нас еще есть время, чтобы задать пару вопросов нашему гостю...

Вопрос из зала: Вы рассказывали о своих первых операторах. Как вы познакомились с Фредериком Элмсом и начали с ним работать?

Я видел фильмы, которые он снимал с Дэвидом Линчем, а также картину под названием «У реки», в которой его операторская работа превосходно сочетается с сюжетом фильма. В его работе нет надуманности, все очень естественно, манера съемки вырастает из самой сущности фильма, из его атмосферы. Работы Элмса произвели на меня огромное впечатление; я уже был

коротко знаком с ним и читал его интервью — все, что он говорил, показалось мне очень важным. Его взгляды на операторскую работу во многом совпадают с моими: манера съемки зависит от содержания фильма, она не должна быть эдаким «фирменным клеймом», торчащим из любого кадра. Я позвонил ему, мы поговорили, а потом я приехал в Лос-Анджелес, чтобы встретиться с ним лично, и он согласился снимать «Ночь на Земле».

Вопрос из зала: Насколько точного следования сценарию вы требуете от актеров?

На репетициях мы вносим много изменений в диалоги. Очень много. Я не стремлюсь привязывать актеров к сценарию. Важна основная мысль каждой реплики, а не слова, которыми эта мысль выражена. Так что я направляю актеров, сообразуясь со сценарием, но редко настаиваю на том, чтобы они выражали мысль именно так и никак иначе. Это бывает крайне редко, — например, если какая-то шутка уж очень мне нравится, я стараюсь ее сохранить. Мне важно, чтобы актеры вошли в роль и чтобы их герои выглядели убедительно. Мы многое меняем во время репетиций; немало ярких, удачных моментов в моих фильмах родилось именно на репетициях, благодаря тому, что актеры импровизировали, а я записывал их находки и включал их в сценарий. Я очень многим обязан актерам.

Наше время подходит к концу. Спасибо большое, Джим, что пришли к нам. Я также благодарю всех присутствующих.

Спасибо.

Джим Джармуш

Дэнни Плотник / 1994

Сокращенная версия этого интервью была опубликована в «The Village Noize», Vol. 6, № 16, p. 18–21, 48. Печатается с разрешения автора.

В мире кино — особенно американского кино — у режиссера есть два пути: либо снимать по шаблону на крупной киностудии, либо уйти в андеграунд и прозябать в неизвестности. Джим Джармуш — один из немногих американских режиссеров, кому удалось разрушить этот стереотип. Снимая вдохновенные авторские картины, Джармуш умудряется сохранять полный контроль над процессом создания фильма и обеспечивать своим лентам широкий прокат, благодаря чему его имя известно сейчас если не каждому американцу, то по крайней мере всем ценителям кино. В последнее время о режиссере мало что слышно — прошло уже больше года с момента выхода его последнего полнометражного фильма, «Ночь на Земле», а к съемкам следующей картины он планирует приступить не раньше осени этого года. Тем временем Джармуш продолжает работу над постепенно разрастающимся циклом короткометражных фильмов «Кофе и сигареты». Он и послужил поводом для нашей беседы.

«Кофе и сигареты» — это короткометражка или полный метр?

Это серия короткометражек, которые я впоследствии планирую объединить. Я начал снимать их в 1987 году.

Первый фильм был сделан по заказу телепрограммы «Субботним вечером в прямом эфире» — тот, в котором играют Роберто Бенини и Стивен Райт. С тех пор я снял еще четыре. Два из них пока не смонтированы. Эти фильмы задумывались как совершенно независимые друг от друга, хотя все они называются «Кофе и сигареты» и в них присутствуют сквозные мотивы, так что если я в конце концов выпущу все фильмы на одной кассете (когда у меня соберется достаточное их количество), они будут органично восприниматься и как цикл короткометражных фильмов. Я пытаюсь снимать каждый фильм так, чтобы он был самодостаточным и независимым от других, но в то же время я, подчас неосознанно, включаю в тот или иной эпизод образы, которые будут перекликаться с соответствующими местами в других эпизодах, когда я объединю их в цикл. Не знаю, когда это произойдет. Не знаю даже, смогу ли я обеспечить этому циклу кинопрокат; но на видео «Кофе и сигареты» выйдут обязательно. Для этого мне нужно снять как минимум двенадцать короткометражек.

Почему вы считаете, что вам не удастся организовать кинопрокат этого цикла?

Не знаю. Может быть, у меня и получится. Я не уверен, что дистрибьюторов заинтересует подобный проект. Хотя организовать прокат мне бы очень хотелось.

Уже готовые короткометражки демонстрировались где-то помимо кинофестивалей?

Да, их показывают на европейском телевидении и даже в кинотеатрах, перед полнометражными фильмами. В Штатах у меня, к сожалению, нет такой возможности. Это меня очень огорчает, потому что короткометражное кино — прекрасный жанр и к тому же отличный шанс для молодых режиссеров, не имеющих достаточного опыта, заявить о себе... В этом жанре мож-

но многому научиться, можно делать очень интересные вещи. Но у нас нет мест, где эти фильмы можно было бы показать и посмотреть. Не понимаю, почему в кинотеатрах не пускают короткометражки перед основным, полнометражным фильмом, особенно в так называемых арт-хаусных кинотеатрах, которые еще кое-где сохранились? В Европе такая практика существует, и это здорово. А у нас это не принято. Надеюсь, что кто-то все же начнет этим заниматься рано или поздно. Не понимаю, почему на кабельном телевидении до сих пор нет...

...отдельного канала, который специализировался бы на короткометражном кино?

А почему бы и нет? Или на канале «Комеди сентрал». Почему бы им не сделать еженедельную часовую программу, состоящую только из короткометражек? Может быть, ситуация когда-нибудь изменится. Кабельное телевидение могло бы быть очень интересным, если бы там было больше разнообразия... А пока телевидение напоминает огромную реку, куда каждый кому не лень сливает свои помои. У телевидения очень большие возможности, но оно их не использует.

Ваши последние работы тоже построены на тематическом единстве отдельных фрагментов, а не на развитии сквозного сюжета, который держит зрителя в постоянном напряжении. Это отличная режиссерская находка, но, к сожалению, зрители с трудом воспринимают подобные фильмы.

Откровенно говоря, я не собирался воспроизводить этот прием несколько раз. «Таинственный поезд» задумывался как фильм, состоящий из отдельных эпизодов, действие в которых разворачивается одновременно. Когда я писал сценарий, мне хотелось поэкспериментировать со временем и с событиями, которые происходят в одно и то же время в одном и том же месте, но не

пересекаются при этом между собой. Чем и объясняется эпизодическая структура фильма. У меня не было намерения повторять этот эксперимент. Я уже начал снимать «Кофе и сигареты», но это был отдельный, долгосрочный проект, которым я планировал заниматься в промежутках между съемками полнометражных фильмов. Потом я написал сценарий, который по целому ряду причин мне пришлось отложить. Я был невероятно расстроен и в конце концов написал сценарий «Ночи на Земле» — очень быстро, дней за восемь. Так что второй фильм, составленный из эпизодов, был чистой случайностью. Я не планировал и далее эксплуатировать этот прием. И в дальнейшем не планирую — за исключением «Кофе и сигарет». У меня есть еще пара проектов, которые представляют собой циклы короткометражных фильмов, каждый из которых может демонстрироваться отдельно, но я еще не начал над ними работать.

Какое место вы занимаете в независимом короткометражном кинематографе? Ваши фильмы ближе к независимому, экспериментальному кино, однако у них, в отличие от работ других независимых режиссеров, гораздо более широкий прокат. Как вам удастся балансировать между этими двумя крайностями?

Мне сложно ответить на этот вопрос, потому что я никогда не пытался анализировать эту проблему. Немало людей из финансовых соображений начинают карьеру как независимые режиссеры, а потом уходят в коммерческое кино и начинают снимать для крупных кинокомпаний или в сотрудничестве с ними. Я нисколько не осуждаю таких режиссеров. В кино всем места хватает — и надеюсь, будет хватать. Собственно, как снимать фильм и сколько на него тратить, должно определяться смыслом самого фильма. Например, такой фильм, как «Лоуренс Аравийский», требует эпического размаха и соответствующего бюджета, в то время как фильм

«Чувак» таких затрат не требует. Но категории применительно к фильмам меня раздражают. Я знаю, что они существуют, потому что это порождение коммерческого мира, но сам о себе предпочитаю думать, что нахожусь где-то посередине и совершенно не обращаю внимания на эту классификацию. Я счастлив, что мои фильмы имеют хороший прокат.

Похоже, вам удалось стереть грань между независимым и коммерческим кино.

В какой-то степени да. Часто, особенно в Европе, меня относят к довольно расплывчатой категории «полуамериканских-полуевропейских режиссеров». Думаю, дело здесь в том, что источником вдохновения для меня являются не только американские фильмы.

Что, по вашему мнению, особенно повлияло на ваше творчество?

Я бы скорее сказал «вдохновило», а не «повлияло». Конечно, голливудские фильмы, особенно старые, снятые не вполне голливудскими режиссерами — такими, как, например, Ник Рэй, Сэм Фуллер, Дуглас Серк, Эдгар Дж. Ульмер и Генри Хэтчеуэй. Мне нравится очень многое из голливудского кино.

Вы видели фильм Фуллера «Без надежды на возвращение», который недавно вышел на экраны?

Нет, у меня пока не было возможности посмотреть этот фильм, но мне очень нравится Сэм. Этим летом я как раз ездил на Амазонку вместе с Сэмом и Микой Каурисмяки, молодым финским режиссером. В 1954 году Сэм отправился на Амазонку по поручению Дэррила Ф. Занука — он должен был написать сценарий по книге, права на экранизацию которой тот приобрел. Сэм приехал туда с шестнадцатимиллиметровой камерой и от-

снял много материала, особенно про индейцев караджи, живущих в бассейне Амазонки. Потом он вернулся и написал сценарий. На главные роли в этот фильм были приглашены Джон Уэйн, Ава Гарднер и Тайрон Пауэр, так что на Сэма ложилась большая ответственность. И вот выясняется, что страховая компания отказывается оформлять страховку на всех этих кинозвезд, если съемки будут производиться на Амазонке. Занук попытался найти другую страховую компанию, но они, похоже, сговорились, так что страховку оформить не удалось, и фильм так и не был снят. Когда лет пять назад Сэм решил навести порядок в своем доме в Лос-Анджелесе и выбросить скопившийся за многие годы хлам, он случайно наткнулся на пленку, которую отснял тогда на Амазонке. Он послал этот материал Каурисмяки и сказал: «Хочу отдать тебе эту пленку, может быть, ты найдешь ей применение». И вот, сорок лет спустя после тех съемок, Мика решил отправиться на Амазонку вместе с Сэмом, посетить все места, которые есть на пленке, снять Сэма на фоне этих мест, показать пленку местным жителям и спросить их, узнают ли они себя или своих родственников. Я тоже увлекся этим проектом. В фильме я просто путешествую вместе с Сэмом. У меня осталась масса впечатлений. Я еще не видел готового фильма, но слышал, что в этом году его показывали на Берлинском кинофестивале и что фильм имел успех.

Все это напоминает мне фильм об освобождении концлагеря Фалькенау. Режиссер картины, француз, показывает реакцию Сэма на материал, который он снял во время Второй мировой войны.

Никогда не видел этого фильма. С удовольствием бы посмотрел. На Амазонке с ним было очень хорошо. Я давно знаком с Сэмом, но до этого момента мне еще ни разу не представлялась возможность общаться с ним в течение трех недель.

Он сумасшедший... в хорошем смысле слова.

В нем столько энергии, и это в его восемьдесят шесть! Его невозможно остановить или заставить замолчать. Он говорит без остановки. Знает кучу интересных историй. Он уже стал своего рода музейным экспонатом. Мне очень нравится этот человек. В «Шоковом коридоре» он частично использовал материал, который отснял на Амазонке.

В сценах галлюцинаций?

Да.

Что снимает этот финский режиссер, о котором вы говорили?

Вы, возможно, видели фильмы его брата, Аки Каурисмяки. Он снял «Девушку со спичечной фабрики», «Тени в раю», «Я нанял киллера», «„Ленинградские ковбои“ едут в Америку»...

Вы познакомились с ними на съемках «Ночи на Земле»?

Нет, гораздо раньше. Я познакомился с Микой и Аки в 1986 году. Мы давно дружим. Я сыграл эпизодическую роль в «Ленинградских ковбоях» и в фильме, который Мика снял в 1987 году, — он называется «Хельсинки—Неаполь всю ночь напролет». Сэм тоже снялся в этом фильме; эпизодические роли были и у Эдди Константина с Вимом Вендерсом.

Вам нравится сниматься в эпизодах?

По-разному. В каких-то случаях мне это очень нравилось, в каких-то — нет. Это зависит от того, нашел ли я общий язык с режиссером, и от того, насколько мне близок материал. Когда у меня вообще не было контакта с режиссером, я понимал, насколько ужасны-

ми могут быть съёмки. Когда я чувствую себя комфортно, съёмки дают мне чувство удовлетворенности.

Съемками в каких фильмах вы остались недовольны?

Не знаю, стоит ли об этом говорить, — как-то неприятно. Я неважно сыграл в фильме «Хельсинки—Неаполь» и в картине Алекса Кокса «Прямо в ад». Но это моя вина, а не режиссеров. Мне понравилось сниматься в фильме «В супе», но там моей партнершей была Кэрол Кейн. Я играл мужа Кэрол, мы с ней были ведущими низкопробного телешоу под названием «Голая правда», в котором все гости должны участвовать нагишом. Было весело.

Вы работаете с непрофессиональными актёрами, такими, как Скриминг Джей Хоукинс и Игги. Чем отличается работа с ними от работы с «настоящими» актёрами?

Думаю, есть люди, способные быть хорошими актёрами или способные просто расслабиться перед камерой и создать образ, в который веришь. Одни могут годами совершенствовать свое актерское мастерство, другие — вообще об этом не думать и работать, например, сантехником. Все зависит от человека, от роли, которую он играет, от режиссерской работы. Нет универсального способа работы с актёрами. Каждый режиссер находит свой ключ к каждому отдельному актёру. Если этот ключ найден, то сотрудничество обязательно состоится и роль получится. Что же касается Игги или Скриминг Джея, то они и так...

...известные личности...

...и к тому же музыканты. Хотя это не совсем то же, что в кино. Я бы сказал, что рок-н-рольные концерты больше напоминают театральные представления, а съёмочный процесс похож скорее на студийную работу, когда есть возможность перезаписать что-то или сделать несколько

дублей. Это не живое исполнение. Я это уточняю, потому что многие музыканты наверняка могут оказаться никудышными актёрами. Это зависит от человека. Но Игги и Скриминг Джей — оба великолепные исполнители; они совершенно разные люди, но оба очень наблюдательные и умные, так что актёры они замечательные.

Вам приходится переделывать диалоги, которые вы пишете, с учетом особенностей того или иного актёра?

Это происходит даже тогда, когда в фильме заняты «настоящие» актёры. Работая над сценарием, я пытаюсь сразу представить себе, кто будет играть в фильме. Чаще всего я этих людей уже знаю, так что осознанно или нет, но мое представление об этих людях, пусть и не всегда верное, в чем-то определяет персонажей, которых я для них создаю. Это не значит, что я пишу такие роли, в которых актёры могут играть только самих себя. Скорее, я использую некоторые черты их характера для создания образов. Я не всегда верно сужу о людях, иногда я ошибаюсь, но результат меня никогда не разочаровывал.

Как вы познакомились с Роберто Бенини?

Я познакомился с Роберто на небольшом кинофестивале в Сальсо-Маджоре, в Италии. Мы оба были в жюри этого фестиваля. Это был первый и последний раз, когда я состоял членом какого-либо жюри, потому что нас с Роберто заставляли голосовать за какой-то определенный фильм, мы отказались, чем вызвали самый настоящий скандал. Нам досталось даже от организатора фестиваля.

Это было пафосное мероприятие или фестиваль независимого кино?

Скорее последнее. Собственно там я познакомился с Жан-Люком Годаром. Я видел его один-единственный раз, именно на этом фестивале. И с Роберто мы там по-

знакомились. Он не говорил по-английски, я не говорил по-итальянски, но за эти две недели мы по-настоящему подружились и без умолку болтали на ломаном французском. Мы шутили тогда, что если бы у какого-нибудь француза было подслушивающее устройство с микрофоном и он услышал нашу беседу, то пришел бы в ужас от того, как мы издеваемся над французским языком. Но мы тем не менее отлично понимали друг друга. Нам было весело. В то время я начал набрасывать сценарий «Вне закона», но что-то не клеилось. После того как я познакомился с Роберто, я поехал в Рим и дописал сценарий буквально за одну-две недели. Я показал сценарий Роберто, и он сказал, что готов сняться в этом фильме.

И во «Вне закона», и в «Ночи на Земле» он делает совершенно невероятные вещи.

Он вообще удивительный человек. В повседневной жизни он порой совершенно неуправляем. Многие вещи, которые вы видите в «Ночи на Земле», имели место в реальности. Однажды я приехал в Рим на пару месяцев и остановился у Роберто. Вечером мы куда-нибудь шли, а на обратном пути он выбирал такой маршрут, что мы ехали исключительно по улицам с односторонним движением, причем в направлении, противоположном движению. Это была своего рода игра. Он включал дальний свет и сигналил на каждом перекрестке. Несколько раз мы чуть не попали в аварию. Ему нравилась эта игра. По-итальянски «одностороннее движение» будет «senso unico», и Роберто частенько спрашивал меня: «Ну что, Джим, поиграем в *senso unico*?» Я обычно приходил в ужас, а потом мы мчались домой, рискуя быть расплюснутыми на каждом перекрестке.

Если говорить об игре Роберто в «Ночи на Земле», то каково здесь соотношение заранее написанных реплик и импровизации?

Все его диалоги были заранее прописаны, но Роберто нужна свобода. Из всех актеров, занятых в этом фильме, он больше всего импровизировал, но всегда придерживался сценарной основы. Я вспоминаю эпизод со съемок, когда мы отсняли совершенно замечательный дубль, но там было пять минут. Я говорю: «Роберто, все замечательно, но у меня на эту сцену положено не больше полутора минут». Он отвечает: «Хорошо, давайте попробуем еще раз». Следующий дубль получился восьмиминутным! Когда Роберто начинал импровизировать, все шло прахом. Большинство ярких моментов — это импровизация во время съемок. Роберто старался придерживаться текста, но его трактовка реплик, их подача были абсолютно непредсказуемыми.

Мне кажется, что когда вы снимаете фильмы, состоящие из отдельных эпизодов, то примерно представляете себе, как они будут согласовываться друг с другом. Но когда вы забираете пленку из лаборатории и начинаете монтировать фильм, обнаруживаете ли вы какие-нибудь изменения? Может быть, эпизоды сочетаются друг с другом не так хорошо, как вы предполагали, и вам приходится менять стратегию монтажа?

На самом деле такое бывает редко. В «Ночи на Земле» таких моментов почти не было. Это чаще случается с моими короткометражными лентами. К каждому фильму из цикла «Кофе и сигареты» пишется подробный сценарий, но мы воспринимаем их скорее как мультфильмы. Я разрешаю актерам импровизировать и даже откровенно дурачиться, если они этого хотят. Но потом мне нужно монтировать, и многие кадры не стыкуются. Даже в уже смонтированных фильмах порой остаются не совсем органичные переходы, но меня это не беспокоит. Они воспринимаются как неожиданность, как не совсем традиционный монтаж. В полнометражных фильмах такого практически не происходит, потому что

я больше поощряю импровизацию на репетициях, чем перед камерой, но это объясняется исключительно финансовыми ограничениями. Я бы хотел, чтобы у меня было больше времени на съемку, чтобы я мог работать по-другому. Вы смотрели фильм «Обнаженные»? Я завидую тому, как работает Майк Ли. Думаю, он перед съемками репетировал несколько месяцев. Я был бы счастлив, если бы у меня была возможность работать в таком режиме, но у меня всегда крайне ограниченный бюджет. Я бы с удовольствием снимал как Майк Ли или Джон Кассаветес и больше импровизировал бы на съемках. Но я не могу позволить себе такую роскошь.

Много ли фильмов Майка Ли вы видели?

Нет, совсем немного. Мои любимые — это «Обнаженные» и «Вечеринка у Абигейль». Я смотрел и другие его фильмы, но я уже плохо помню, что там было, потому что они показались мне слишком слащавыми и не произвели на меня такого впечатления, как «Обнаженные». Я очень люблю этот фильм, он смешной и грубоватый.

Просто удивительно, как ему удается приносить юмор в неприятные ситуации. Мне всегда интересно, как люди реагируют на фильмы типа «Обнаженные»; типичная реакция: «Мне было неприятно смотреть этот фильм, поэтому он мне не понравился».

Однажды я сидел в баре, и какая-то незнакомая девушка спросила, понравился ли мне фильм «Обнаженные». Я сказал: «Да, очень», и она начала ругаться на меня, потому что фильм показался ей женоненавистническим, а я сказал: «Он скорее мизантропический», хотя дело тут было скорее в цинизме или нигилизме главного героя. Но что за нелепый аргумент! Я посоветовал ей смотреть фильмы и читать книги, только если она уверена, что герои ей понравятся. Все это очень глупо.

У Оноре де Бальзака есть прекрасная книга, «Шагреновая кожа». Мне она очень нравится, хотя главный герой там — абсолютный урод. Книга отличная, но для того, чтобы ее читать, нет никакой необходимости любить главного героя и мечтать с ним познакомиться. Мне не понять такую позицию.

Итак, для «Кофе и сигарет» предварительно пишется сценарий?

Да, но мы много импровизируем. Перед съемками мы репетируем, но у нас на это очень мало времени — всего один день. Когда снимался эпизод с Томом Уэйтсом и Игги Попом, у нас почти не было времени на репетиции. Том очень устал: днем раньше мы сняли видео на композицию «I Don't Want To Grow Up» [из альбома «Bone Machine». — Авт.], поэтому он совершенно выдохся и в фильме выглядит очень угрюмым. Тогда он был в мрачном настроении — у него такое бывает, — хотя он может быть сердечным и мягким. Помню, в то утро он пришел на съемки — я дал ему сценарий накануне вечером, — когда мы с Игги уже ждали его, он немного опоздал. Заходит, швыряет сценарий на стол и говорит: «Ты мне сказал, Джим, что фильм будет ужасно смешной. Может, подчеркнешь для меня карандашом все шутки — я их в упор не вижу». Тут он посмотрел на беднягу Игги и спросил: «А ты как думаешь, Игги?» А Игги говорит: «Я пойду выпью кофе, а вы пока все обсудите». Я немного успокоил Тома; я понимал, что он очень рано встал и что он просто не в духе. Потом он быстро поменял свое отношение к сценарию, и мы весь день проработали в полном взаимопонимании. Но мне хотелось, чтобы какая-то доля этой маниакальной угрюмости осталась в характере героя. Мы постарались это сохранить, и получилось, по-моему, неплохо. Если бы Том тогда был в хорошем настроении, я думаю, фильм получился бы не таким смешным.

Это та версия, которую показывали в прошлом году в Каннах и которая завоевала приз?

Да, ей дали премию за лучший короткометражный фильм — что бы это ни значило. Что тут скажешь? Вся эта гонка за наградами — полный бред. Когда вышел на экраны «Шоковый коридор» Сэма Фуллера, ему присудили премию за гуманизм на фестивале в Сан-Себастьяне, в Испании. Он вышел на сцену и сказал: «Мне не нужна ваша чертова награда. В моем фильме нет никакого гуманизма. Это мелодрама с крепким динамичным сюжетом. Отдайте вашу награду Ингмару Бергману». И ушел со сцены, так и не приняв награды. В следующем году приз за гуманизм получил Бергман. Мои фильмы стояли в конкурсной программе; это может быть воспринято как двуличие, но я это делаю только затем, чтобы продать фильмы дистрибьюторам. Но в целом вся эта процедура абсолютно смехотворна, и я в жизни больше никогда не соглашусь быть членом жюри. Это все равно что отправить восемь человек в Лувр, чтобы они посоветовались и решили, какая картина в музее самая лучшая, какой художник самый лучший, какая картина наиболее художественна. Это бред полный и абсолютный, политика от начала и до конца. Все это делается ради денег, ради рекламы фильмов и кинокомпаний. «Оскары» ничуть не лучше: возможно, когда-нибудь придет новое поколение и вдохнет жизнь в это мероприятие, а пока вся церемония напоминает большой корпоративный пикник, где все ходят и похлопывают друг друга по спине. В этом нет ничего плохого, но надо понимать, что сама идея изначально нелепа и абсурдна.

Сейчас вы работаете над новым фильмом?

Да. Сейчас я готовлюсь к съемкам фильма, которые пройдут в августе или сентябре, а может быть, и в октябре. Помимо этого, я уже начал работу над фильмом, который хотел бы снять осенью 1995 года. Так что я

готовлюсь к долгой и трудной работе, потому что последние года полтора я вообще ничего не делал. Мне просто не хотелось ничего снимать. Это был странный период в моей жизни: меня не покидало чувство, что мне абсолютно нечего сказать. Я снял три короткометражки и клип для Тома Уэйтса, сыграл в фильме о байкерах, который снимал в Финляндии молодой французский режиссер, — фильм называется «Железные всадники», — а потом отправился на Амазонку вместе с Сэмом и Микой. Все было очень интересно, но снимать собственный фильм мне не хотелось. А потом мне удалось преодолеть эту апатию. Этой зимой я три месяца провел за городом, в одиночестве, там написал этот сценарий и стал делать наброски к новому фильму, который хочу снять в следующем году. Так что сейчас я готов продолжать работать. Пока не хотелось бы рассказывать о новых фильмах — я немного суеверен на этот счет. Это не значит, что я что-то скрываю. Я просто боюсь сглазить.

Будете ли вы продолжать цикл «Кофе и сигареты»?

Да. У меня лежат две короткометражки, которые еще не смонтированы. Еще к двум написаны черновые сценарии. Так что в промежутках между съемками полнометражных фильмов я обязательно сниму еще пару-тройку короткометражек и смонтирую те два фильма, которые уже снял.

Вы когда-нибудь ездили с лекциями?

Нет, никогда, хотя в последнее время меня не раз приглашали читать лекции, и я даже подумывал о том, чтобы согласиться, мне казалось, что это должно быть интересно. Я бы с удовольствием выступил с лекцией. Хотя она наверняка получилась бы бессвязной. Не знаю, насколько это интересно, но я бы попробовал и понаблюдал за реакцией слушателей. Если им будет

скучно, я больше никогда за это не возьмусь, обещаю. Вы когда-нибудь слышали лекции Джона Кейджа?

Нет.

После его смерти эти лекции стали крутить на студенческих радиостанциях. Одна из лекций была про «ничто» — примерно часовая лекция ни о чем. Это было нечто выдающееся. Кейдж говорит примерно следующее: «Я говорю ни о чем; предмет моей лекции — ничто, поэтому в результате этой лекции мы ни к чему не придем, я буду рассуждать ни о чем, так что, если вас клонит в сон, спите спокойно — я буду продолжать говорить ни о чем. Если вам хочется уйти — идите, мы все равно ни к чему не придем и так и будем говорить ни о чем». Это убаюкивает и гипнотизирует, и это прекрасно. Я думаю, если Кейдж смог прочитать интересную лекцию ни о чем, то с чем-нибудь я уж точно справлюсь.

О чем бы вы рассказали слушателям? Вы стали бы говорить о кино или о каких-то более общих философских вещах в связи с кинематографом?

Я бы, наверное, говорил о совершенно разных вещах. Можно было бы побеседовать о фильмах, которые мне нравятся, потом я рассказал бы несколько историй из жизни — не обязательно о кино — и, может быть, прочел бы пару своих любимых стихотворений. Или остановился бы и поставил какую-нибудь музыку — просто чтобы сделать музыкальную паузу. Или даже поставил бы отрывок той самой лекции Джона Кейджа. Не знаю. Думаю, это был бы некий коллаж. Уже некоторое время я работаю над книгой. Вы наверняка знаете издательство «Хануман-пресс», они делают такие крошечные книжечки. Они издали книгу Берроуза о живописи и оружии, книгу Патти Смит. Они обратились ко мне с просьбой сделать книгу. Я еще не закончил работу, но

то, что я уже написал, — это забавные истории из моей жизни, совершенно не связанные с кино. Просто разные мелочи, которые случались в моей жизни, — возможно, кого-то они позабавят. Получилось что-то вроде мемуаров, но эти истории идут не в хронологическом порядке, а вразброс. Возможно, я разбавил бы свою лекцию парой таких историй.

Столкнулись ли вы во время съемок «Ночи на Земле» с языковыми проблемами, ведь вам приходилось давать режиссерские указания финским и французским актерам?

Странно, но трудностей с общением не возникало. Это был интересный опыт: я понял, что язык — это всего лишь код, который мы используем. У людей есть множество способов для выражения эмоций — не только речь. Это было очень интересно. Мне нравится японское кино, я несколько раз был в Японии и привез оттуда кучу видеокассет с фильмами Судзуки, Одзу, Осымы, Куросавы и других, менее известных режиссеров. Я смотрел эти фильмы уже дома. Они без субтитров, так что я понятия не имею, о чем они там говорят, но удивительная вещь: я мог следить за сюжетом. Конечно, я упускаю какие-то детали, понятные только носителю языка, но я прекрасно понимаю, что чувствуют герои, какие эмоции хотят выразить, — даже не зная, о чем они говорят. Это помогло мне в общении с иностранными актерами. Конечно, у меня были переводчики, к тому же я говорю по-французски и понимаю примерно шестьдесят процентов из того, что говорит Роберто по-итальянски, так что тут проблем было меньше. Особых трудностей не возникало — к тому же у меня уже был подобный опыт, я работал с японскими актерами на «Таинственном поезде». Финские актеры строго придерживались сценария, так что, если я знал, в каком месте диалога они находятся, я мог оценить их игру и без перевода.

То есть сначала вы писали диалоги по-английски, а потом кто-то переводил их на финский?

Да. А потом я дорабатывал перевод вместе с актерами. Мы садились и целый день обсуждали все нюансы перевода, чтобы удостовериться, например, что по репликам понятно, что это говорят рабочие. По результатам обсуждения мы вносили какие-то изменения в финский текст. Они объясняли мне языковые тонкости, и мы вместе принимали решения. Так что мы очень много работали над финской версией текста; без помощи финских актеров я не смог бы судить о качестве перевода.

Какова была реакция финских и французских зрителей на фильм? Вы смогли убедиться в том, что перевод и методы работы были верными?

Все говорили, что фильм очень сильный, что все части фильма — финская, французская, итальянская — очень реалистичные. Я был счастлив, что все получилось.

Сложно ли вам было руководить съемочными группами в разных странах с технической точки зрения?

Пожалуй, да. Трудность заключалась еще и в том, что для каждого эпизода «Ночи на Земле» нам нужны были две одинаковые машины. Из одной вынимали двигатель и оборудовали место для камеры. Одну машину мы использовали для натурных съемок, а другую — для съемок в салоне машины, так что тут были сложности. Еще было сложно каждый раз привыкать к новым людям на площадке. Основной состав съемочной группы оставался неизменным: звуковик, главный оператор, световик, декоратор, я и линейный продюсер. Остальных членов съемочной группы мы набирали на месте. Но нам повезло с командой, потому что решающим моментом в выборе людей для нас был не опыт, а их интерес к проекту. Это очень нам помогло, у нас работало много

молодежи, и съемки прошли отлично. Правда, у нас были некоторые проблемы в Италии, когда местная съемочная группа отказывалась работать после определенного часа, они просили полтора часа на обед, за обедом им обязательно было нужно вино. Но это культурные особенности. Когда мы все это утрясли, работалось очень легко.

Сколько времени ушло на съемки?

В целом около трех месяцев, но на каждый эпизод у нас было всего семь-восемь съемочных дней. Неделью перед съемками мы тратили на репетиции, на подготовку аппаратуры, на подготовку площадок. Сначала я приезжал на место, репетировал с актерами и подыскивал натуру. Но когда начались съемки, мы приезжали всего за неделю и потом еще неделю шли съемки. Все происходило в страшной спешке, но было весело. Мне нравилось снимать. Я специально придумал такой сюжет, чтобы иметь возможность повидать друзей в разных странах и поработать с ними.

Хороший повод съездить в Финляндию.

Да уж, одна из немногих причин поехать туда. Хотя мне нравится в Финляндии, потому что у меня там хорошие друзья. Там я познакомился с настоящими экстремалами. Один байкерский клуб под названием «Overkill M. C.» пригласил меня на свою вечеринку. Мы выехали из Хельсинки уже ночью, ехали минут сорок, выходим у большого железного ангара, и там у этих байкеров вечеринка. Ко мне подходят двое, судя по всему, руководители этого клуба, очень большие — я и сам-то не маленький, сто восемьдесят восемь сантиметров, а они были выше меня. Подошли, оттеснили меня в дальний угол и говорят (тоном грозного финского байкера): «Ты... ты Джим Джармуш, да? Поговорить надо. Мы очень любим твои фильмы. Заходи и пей вместе с нами».

Я страшно перепугался. Они говорят мне, что любят мои фильмы, а я уставился на татуировки в виде скорпионов у них на шеях, и мне страшно. Но потом выяснилось, что они неплохие ребята.

Японцы из «Таинственного поезда» — это актеры или ваши друзья?

Актеры. Молодую актрису Ёуки Кудо я, по иронии судьбы, впервые увидел на кинофестивале в Сальсо-Маджоре, где я был в жюри и где я познакомился с Роберто. Она играла в фильме «Чокнутая семейка» — это смешная, эксцентричная японская комедия. Тогда ей было четырнадцать лет, она играла блестяще. Я ее запомнил, поэтому когда писал сценарий «Таинственного поезда», одну роль я делал специально для нее. Потом я отправился в Токио, на кастинг, чтобы подобрать ей партнера. Я попробовал тридцать-сорок молодых японских актеров и выбрал на эту роль Масатоси Нагасэ.

Вы ездили в Японию только ради проб?

Да. Но поскольку фильм финансировали в основном японцы, мне нужно было обсудить еще и деловые вопросы. Но целью поездки был, конечно, кастинг.

У вас есть кинокомпания, с которой вы постоянно сотрудничаете, или вы каждый раз ищете новую?

До сегодняшнего дня все мои фильмы производила моя собственная компания. Я несколько раз менял ее название — это связано со страхованием, — но это одна и та же компания. Мне принадлежат права на все мои фильмы, но финансирование каждый раз обеспечивают разные люди. На последних двух фильмах большую часть расходов взяла на себя японская компания «JVC», а остальные деньги я нашел во Франции и в Германии.

Я стараюсь работать с одними и теми же людьми, но это не всегда удается.

Эти поиски финансирования добавляют вам лишних забот или у вас есть уверенность, что вам всегда удастся найти компанию, которая возьмет на себя расходы?

Пока что мне везло — тьфу-тьфу, чтоб не сглазить. Сейчас я ищу средства под новый проект, который в смысле бюджета гораздо масштабнее, чем все, что я снимал раньше. Тут ситуация сложнее и передо мной дилемма: либо, как обычно, попробовать найти нескольких продюсеров, либо сразу обратиться в крупную кинокомпанию, где будут пытаться ограничить мою творческую свободу, чего я всегда отчаянно пытаюсь избежать. Сейчас мы пытаемся отработать первый вариант. Вроде бы пока все получается, но окончательных соглашений пока нет. С другой стороны, есть несколько американских компаний, которые предлагают полностью профинансировать мой проект, но они хотят обсуждать сценарий или какие-то другие творческие моменты. Пока я держу их как запасной вариант. Мне бы не хотелось с ними сотрудничать, и я постараюсь избежать этого любой ценой. Посмотрим, как будут развиваться события.

Опубликовано: Filmmaker, Vol.4, №3, 1996, Spring, p. 46—47, 70. Печатается с разрешения автора.

В новом фильме Джима Джармуша «Мертвец» Джонни Депп играет Уильяма Блейка — скромного счетовода, который едет на поезде на Дикий Запад, чтобы работать в конторе Роберта Митчума, человека бешеного нрава, всегда готового выхватить из-за пояса пистолет. Когда, как в романе Кафки, Блейка увольняют, даже не успев принять на работу, он обнаруживает, что его разыскивают по обвинению в убийстве, которого он не совершал, — а жизненные силы постепенно покидают его, улечиваясь через пулевую рану в груди.

«Мертвец» — это картина об умирании и выходе за пределы земного существования; в этом смысле она продолжает линию современных произведений, разрабатывающих тему смерти: своеобразных римейков японской якудза-драмы, которые снимает Такэси Китано, альбома Ника Кейва «Murder Ballads» и, конечно, «Покидая Лас-Вегас» Майка Фиггиса. Но если фильм Фиггиса искусно превращает последний путь героя в романтический квест, который находит свое счастливое завершение в финале картины, то у истории, которую рассказывает Джармуш, финал не столь определенный. Режиссер смело сочетает эстетику экзистенциального абсурда с мистической поэзией Уильяма Блейка — эта пестрая смесь находит свое отражение в характере одного из героев фильма, большого любителя поэзии, индейца по имени Никто.

Хотя персонаж Деппа носит имя английского поэта, все же это не кто иной, как сам Джармуш: его тонкое чувство ритма и темпа картины, постоянное использование загадочных поэтических символов и наконец его умение находить финансирование для своих фильмов, не поступаясь при этом творческой свободой, — все это сближает американского режиссера с Уильямом Блейком. Гравер и типограф по профессии, Блейк контролировал средства производства, а это служило твердой гарантией того, что его необыкновенно странные работы в конечном итоге увидят свет. «Мертвец» — это шестой полнометражный фильм Джармуша, «минималистская эпопея»; Джармуш, вдохновивший своим творчеством целую плеяду режиссеров (наберите «независимое кино» в «маيكрософтовской» «Синемании-96», и на вашем мониторе появится кадр из фильма «Страннее рая»), продолжает снимать непредсказуемое, индивидуальное кино в эпоху, когда ни то ни другое, к сожалению, не ценится.

Когда я смотрел этот фильм, я много думал о Ниле Янге и его группе Crazy Horse. Не только потому, что гитара Янга доминирует в саундтреке фильма. Многие в этом фильме напомнили мне один из альбомов Янга, «Sleeps with Angels». В этой записи звучит дешевая гитара с дисторшном — звук очень мягкий — и разбитое пианино, да и темы песен похожие: смерть, крах «американской мечты», американские индейцы, разрушительная сила индустриализации...

Это темы многих песен Нила: «Cortez the Killer», «Pocahontas»...

«Powderfinger».

Нас интересуют одни и те же проблемы. Внешне «Мертвец» — очень простой фильм, но в нем затрагивается очень много тем: история, язык, американское

государство, культура аборигенов, насилие, индустриализация. Я хотел, чтобы важность этих проблем была очевидна, но чтобы в фильме они оставались на втором плане. В этой картине гораздо больше смысловых уровней, чем в остальных моих фильмах, но я сконцентрировал свое внимание на простоте сюжета, а множество различных тем сосуществуют в фильме, их важность одинакова.

Уильям Блейк, которого играет Джонни Депп, — довольно пассивный герой. Это ваша режиссерская задумка?

Очень сложно быть пассивным героем, своего рода кораблем, несущим нас по волнам сюжета. Я хотел как следует порепетировать с Джонни перед съемками, но он приехал всего за день до начала съемок. Я был поражен, насколько точно он наметил линию эмоционального развития своего персонажа на протяжении фильма. Он сделал это совершенно самостоятельно.

В конце концов он входит в роль преступника. В сцене на фабрике он, похоже, даже наслаждается этим своим статусом.

К этому моменту он уже простился с надеждой снова стать тем человеком, которым когда-то был. И я думаю, что эта перемена происходит с ним еще и потому, что Никто оставляет его одного; с Блейком происходит что-то такое, о чем в фильме прямо не говорится. Я не говорю: «То, что он увидел в пути, изменило его характер». Но что-то все же произошло. Когда герой выходит из тоннеля, они с индейцем Никто едут по лесу, где растут высокие, словно колоннада собора, секвойи. А следующая сцена — это как раз та самая сцена на фабрике.

Это сцена, в которой наиболее явно дана тема крушения американского мифа. Торговцы продают индейские одеяла, зараженные оспой и туберкулезом...

Забавно, но каждый раз, когда Нил смотрит эту сцену с Альфредом Молиной, он говорит: «А, вот этот тип из Южной Африки». Молина — английский актер, и я все время удивлялся, почему Нил называет его южноафриканцем. Потом я понял: биологическое оружие, отказ обслуживать аборигена-язычника — очень похожая ситуация.

Можете ли вы отнести себя к режиссерам, чьи фильмы рождаются на монтажном столе, или вы уже во время съемок обдумываете, как будете монтировать вашу картину?

Я нахожусь где-то посередине. Когда я приступаю к монтажу, у меня уже есть довольно ясное представление о том, как должна быть сделана та или иная сцена. Стадия монтажа очень важна, это своего рода буддистский опыт, в процессе которого фильм сам начинает подсказывать, как его монтировать. Многие сцены не вошли в окончательный вариант «Мертвеца». Снимая фильм, я как будто отсекаю от гранитной скалы большие куски, по форме напоминающие скульптуру, которую я хочу создать. Потом я вижу, что форма этих кусков несовершенна, и начинаю отсекаать лишнее. Мне нравится этот процесс. Именно поэтому я никогда не пользуюсь раскадровками, на съемках «Мертвеца» у меня не было никаких заготовок. Я не хочу знать заранее, что мы будем делать, — в противном случае мы не сможем думать самостоятельно.

Как вы с главным оператором Робби Мюллером пришли к визуальной концепции этого фильма? Это черно-белая лента с невероятным разнообразием оттенков серого. Пейзажи в фильме уродливы и прекрасны одновременно.

Нам немалых трудов стоило снять черно-белый фильм так, как это делали в тридцатые—сороковые годы, когда оттенки серого заменяли цветовую палитру. Мы старались, чтобы изображение не получилось жестким, кон-

трастным, как в современных черно-белых фильмах, хотя сами по себе черный и белый у нас очень яркие. Мы хотели снять что-то похожее на фильмы Мидзогути. А когда мы искали места для съемок, то всякий раз, когда перед нами открывался величественный вид, напоминавший гляцевую открытку, мы с Робби застывали в восхищении, а потом разворачивались и начинали искать менее эффектное место.

Большинство современных фильмов о смерти придерживаются пятиступенчатой схемы, предложенной Элизабет Кублер-Росс¹. Мне кажется, что в «Бесстрашном» эта схема используется даже как структурообразующий прием. Так или иначе, один из уровней этой схемы — принятие. Удалось ли Джонни Деппу достичь этой стадии?

Может быть, в фильме это не столь очевидно, но он, безусловно, понимает, что жить ему осталось недолго и что он должен отправиться в путешествие. Осознает ли он в полной мере, что обречен на смерть? Мне не хотелось делать это очевидным. В конце фильма я пытался затушевать этот момент. В последнем диалоге, перед тем как героя подхватит океан, есть шутки на этот счет. «Теперь ты должен отправиться туда, откуда пришел». — «То есть в Кливленд?» Я не хотел, чтобы финальная сцена была ходульной и тяжеловесной.

Вы — режиссер, который снимает кино не только вне голливудской системы, но и вне недавно появившейся системы «мини-мейджоров», куда входят такие компании, как «Мирамакс», «Фокс серчлайт», «Файн лайн», «Полиграм»...

¹ Кублер-Росс Элизабет (1926—2004) — американский психиатр (швейцарка по происхождению), автор знаменитой книги «О смерти и умирании» (1969). В этой работе она выделяет «пять стадий горя», через которые проходят большинство умирающих: отрицание, ярость, торг, депрессия и принятие.

Я же говорю, я до сих пор бедный как церковная крыса.

Но вы тем не менее ухитрились продать «Мертвеца» компании «Мирамакс» без предварительного просмотра — видимо, посчитав, что они не станут смотреть этот фильм, даже если вы предоставите им копию, — причем продать за весьма крупную сумму незадолго до начала Каннского кинофестиваля. Это подтверждает, что интерес к вашим фильмам со стороны американского кинопроката очень высок. Однако, судя по финальным титрам фильма, его профинансировали европейские компании.

Большинство компаний — европейские, но там еще были японские деньги и кое-какие банки. Но я не хотел бы вдаваться в подробности.

Мне кажется, что если бы вы хотели работать с одной из крупных американских компаний, вы бы это сделали с легкостью. В этом случае вам бы не приходилось по крупицам собирать деньги на съемки у различных компаний. Ваш способ поиска средств более сложный, но подозреваю, что он предоставляет вам больше творческой свободы и независимости.

Вы абсолютно правы. Единственное, что заставляет меня так поступать, — это желание быть штурманом своего корабля. Я сам решаю, как монтировать фильм, какова его продолжительность, какую музыку использовать в саундтреке, какие актеры будут играть в фильме. Я сам делаю свои фильмы. Я каждый день прихожу в монтажную. Я занимаюсь финансированием. Я пишу сценарий. Я сотрудничаю со многими талантливыми людьми. Я не считаю, что все зависит от режиссера, но в наши дни нужно почаще напоминать людям, что фильм должен делать режиссер, а не бизнесмены. Мои фильмы называют арт-хаусными, пытаясь таким образом вытеснить их на периферию. Когда группы, играющие рок-н-ролл, называют

арт-роком, мне хочется врубить *Motörhead*. Потом я задумываюсь: почему так происходит? Что плохого в приставке «арт»? Но эти люди любому слову могут придать негативный смысл, лишь бы коммерция и корпоративный контроль оставались приоритетными. Это Голливуд. У кого самые лучшие коммерческие агенты и сколько денег могут выбить их адвокаты? Индустрия развлечений — одна из самых высокооплачиваемых областей деятельности в Америке. У нас есть награда Американской киноакадемии — почему бы не учредить награды для лучших поваров фаст-фуда или для водителей автобусов?

Вы сотрудничали с новыми, «прорежиссерскими» компаниями?

Да, две такие компании хотели участвовать в создании «Мертвеца», но сценарий и монтаж должны были быть согласованы с ними. Они хотели присутствовать на съемочной площадке. А я не привык так работать. Я все делаю по-своему или вообще отказываюсь от сотрудничества. Во время переговоров мне всегда помогает уверенность в том, что я просто встану и выйду, если они захотят отстранить меня от управления съемочным процессом.

Становясь старше, продолжаете ли вы открывать для себя фильмы, которые производят на вас такое же сильное впечатление, как те картины, которые восхищали вас, когда вам было двадцать?

Да, этот процесс продолжается. Я открыл для себя Офюльса только восемь лет назад и решил посмотреть все его фильмы. У меня бывают такие периоды: например, в свое время я решил посмотреть все фильмы, в которых снялся Стив Маккуин. Даже не знаю, почему именно Стив Маккуин. Это мог быть кто угодно: Брижит Бардо, Дольф Лундгрэн. Хотя я не видел всех фильмов, где играет Дольф.

И много фильмов с его участием вы посмотрели?

Да. Из этой компании — Жан-Клод Ван Дамм, Стивен Сигал и Дольф Лундгрэн — мне больше всех нравится Дольф.

Почему?

Ван Дамм меня раздражает. У него вечно какое-то самодовольное выражение лица. А Дольф Лундгрэн похож на робота. Он не делает вид, что играет сложного, неоднозначного героя.

Кто из режиссеров вам нравится?

Мне понравился фильм «Чувак». Мне нравится Гас Ван Сент. На меня произвел сильное впечатление один из первых фильмов Лео Каракса «Дурная кровь». Мне нравится, как Тарантино строит свои сюжеты. Правда, я не выношу его саундтреки. Но это не его вина. Эта мода началась до него: «Давайте скупим всю попсу на ближайшей барахолке и пустим поверх фильма».

Ну, Скорсезе ведь тоже так поступает.

Он делает это совсем по-другому. Не думаю, что для него использование известной песни — лишь хороший маркетинговый ход. И потом, Скорсезе не использовал этот прием до «Славных парней». Тем более что он делает это очень виртуозно, чтобы настроить зрителя, включить память. В этом смысле ему далеко до Тарантино, который просто собирает кучу дерьма, размазывает его по всему фильму — и вот он, еще один маркетинговый ход.

Опубликовано: Cineaste, Vol. 22, № 2, 1996, June, p. 20–23. Печатается с разрешения автора.

Лет десять назад, когда фильм Джима Джармуша «Страннее рая» — это была его вторая полнометражная лента — принес режиссеру всемирную известность, Джармуш стал самым модным арт-хаусным режиссером. Я познакомился с Джармушем еще до того, как к нему пришла слава, и помню, что грандиозный успех, благодаря которому он в одночасье стал ключевой фигурой американского независимого кинематографа, несколько озадачил его. Да и как было не озадачиться, если он был одним из многих в модной, блестящей тусовке, которая собиралась тогда в центре Манхэттена. Мне вспоминается очерк, опубликованный несколько лет назад в газете «Нью-Йорк таймс»; его автор был настолько потрясен славой Джармуша, что предположил следующее: когда режиссер поселился в районе Бауэри, у этого квартала незамедлительно появилась некая непостижимая мистическая аура.

Когда в прошлом году в Каннах состоялась премьера шестого полнометражного фильма Джармуша «Мертвец», стало ясно, что роман Джармуша с американской прессой подошел к концу, хотя это никак не сказалось на его статусе в мировой киносреде. Тому есть масса причин, включая и сам фильм «Мертвец». Прежде чем начать разговор об этом призрачном и тревожном черно-белом вестерне, который я считаю наивысшим кинематографическим достижением Джармуша, уместно бу-

дет вспомнить, что же произошло в американском независимом кинематографе за последние десять лет, так как эти процессы непосредственно связаны с изменившимся отношением прессы к режиссеру.

Мысленно перебирая сегодняшних американских режиссеров, активно строящих карьеру в киноиндустрии, можно с легкостью определить, кто из них работает на Голливуд (или собирается это делать в скором будущем), а кто располагает большей творческой свободой. Для этого достаточно проследить за их логическим и содержательным развитием, которое происходит от фильма к фильму и не зависит ни от моды, ни от законов рынка. В фильмах Альфреда Хичкока, которые он снимал в пятидесятые годы, можно увидеть определенное формальное и тематическое развитие; однако подобная творческая эволюция вряд ли возможна у современного режиссера, работающего в крупной киностудии: соглашения с агентами, съемки по чужому сценарию, многочисленные переработки текстов, кинозвезды, с которыми необходимо согласовать сценарий и одобрение которых необходимо для утверждения финальной версии фильма, — все это мешает нормальному творческому развитию. В подобном контексте показательно то, что среди американских независимых режиссеров, снимающих игровые полнометражки, режиссер и сценарист Джармуш является, по существу, единственным владельцем негативов всех своих фильмов. Тут есть свои плюсы и минусы, но факт остается фактом: эволюция (или ее отсутствие), которая имела место в творчестве Джармуша, начиная с «Вечных каникул» (1980) и заканчивая «Мертвецом», — это эволюция самого режиссера.

В Америке существует и другая модель независимого кинематографа, и именно она в данный момент активно эксплуатируется средствами массовой информации. Эта модель ориентируется на кинофестиваль «Санденс», где успех фильма из разряда «независимого кино» приравнивается к соглашению с известным дистрибью-

тором и/или контракту с крупной киностудией, — короче говоря, подразумевается финансовая зависимость режиссера от некой крупной организации. И хотя было бы неверно предполагать, что Джармуш добивается широкого проката своих фильмов без всякой поддержки со стороны подобных организаций (дистрибьютором «Мертвеца» является компания «Мирамакс»), основное различие между ним и большинством независимых режиссеров состоит в том, что он достаточно уверен в своих силах, чтобы позволить себе роскошь пресекать любое вмешательство в свою творческую деятельность, особенно когда речь идет о решениях, важных для производства и последующего проката фильма («Мертвеца» после премьеры в Каннах немного сократили — на мой взгляд, без особого ущерба для фильма, — но это делалось без участия «Мирамакса»).

Какова же позиция Джармуша в этом новом независимом кинематографе, вскормленном идеологией кинофестиваля «Санденс»? Удручающий комментарий на этот счет дал недавно звезда «Санденса» Кевин Смит, режиссер «Клерков» и «Лоботрясов»: «У меня нет потребности смотреть старые европейские фильмы и иностранное кино вообще, потому что меня не покидает чувство, что эти парни [т.е. Джармуш и прочие. — *Прим. пер.*] уже сделали это за меня и их влияние на мое творчество неизбежно. Их мировоззрение отражается в моих фильмах». Проливают свет на эту ситуацию и неоднозначные отклики американской прессы на премьеру «Мертвеца» в Каннах.

До появления на экранах «Мертвеца», пока три фильма Джармуша, вышедшие вслед за картиной «Странная» — «Вне закона» (1986), «Таинственный поезд» (1989) и «Ночь на Земле» (1992), — воспринимались как легкие, комедийные ленты с серьезным подтекстом, еще можно было предположить, что Джармуш будет продолжать работать в той же манере. Но «Мертвец» — серьезный, порой даже болезненно-серьезный арт-хаус-

ный фильм — бросает зрителям вызов, предлагая их вниманию новое, куда более значительное направление джармушевого творчества и приглашая их следовать этим путем. События фильма разворачиваются вокруг главного героя, недавно похоронившего родителей счетовода по имени Уильям Блейк (Джонни Депп). Блейк и понятия не имеет о том, что его тезка — великий английский поэт (невежество, очень типичное для белых героев Джармуша). Он отправляется на Дикий Запад в надежде найти работу на металлургическом заводе, которым управляет некто Дикинсон (в этой эпизодической роли снялся Роберт Митчум), но обнаруживает, что его место уже занято. Проведя ночь с женщиной по имени Тэл Рассел (Мили Авитал), он сталкивается с ее бывшим любовником (Гэбриэл Бирн), сыном Дикинсона. Завязывается перестрелка, Тэл гибнет от пули бывшего любовника. Метким выстрелом Блейк спасает себе жизнь, однако и сам получает ранение. Дальше по ходу фильма Блейк медленно умирает — в лесу, в компании индейца-парии со странным именем Никто (Гэри Фармер). По пути они встречают незнакомых людей, главным образом наемных убийц, нанятых Дикинсоном и мечтающих получить вознаграждение, уничтожив Блейка.

Хотя в «Мертвеце» очень много фирменных джармушевых приемов: чужак (Никто), который забавно, с какой-то поэтичной наивностью критикует жизненную позицию других героев (достаточно заметить, что он знает стихи поэта Уильяма Блейка, о которых его однофамилец, счетовод Блейк, и слыхом не слыхивал); эпизодическая структура фильма; неровный ритм, который подчеркивают затемнения (если зритель настроен на восприятие, то обязательно почувствует их гипнотический, завораживающий эффект, который усугубляется минималистским саундтреком — мощной гитарной импровизацией Нила Янга); и, наконец, интерес к теме смерти (постоянно присутствующей в фильмах Джар-

муша, начиная с «Вне закона»), — все же в этом фильме мы видим первое существенное изменение формулы, по которой Джармуш снимал «Вечные каникулы» и «Страннее рая». Изменение это во многом вызвано историческим характером фильма и жанровыми особенностями голливудского вестерна. Тот многогранный, поистине научный подход к особенностям культуры коренных жителей Америки, который мы наблюдаем в фильме, резко контрастирует с изображением культуры белых в Америке как примитивного мира злобных наемных убийц и кровавых распрей, в котором царит анархия. В этой картине без труда можно увидеть современную Америку.

Пожалуй, наиболее смелым шагом Джармуша в полемике с конвенциями современного коммерческого кино является его изображение насилия. Зрителям становится неуютно, они не знают, смеяться им или содрогаться от отвращения. Каждый раз, когда в фильме кто-то в кого-то стреляет, этот поступок выглядит крайне неловким, негероическим, жалким; это действие, приносящее беду и совершенно лишённое экзистенциальной чистоты. У зрителей оно вызывает смутение и дискомфорт — в отличие от тех в высшей степени эстетизированных форм насилия, которые стали хорошим тоном коммерческого голливудского кино еще в золотую пору Артура Пенна и Сэма Пекинпы и которые в наши дни воскресил в своих фильмах Тарантино.

Мое телефонное интервью с Джармушем состоялось в апреле, спустя одиннадцать месяцев после каннской премьеры «Мертвеца» и через два месяца после того, как я несколько раз посмотрел окончательный вариант этого фильма на кинофестивале в Роттердаме. Частично из-за того, что мы уже обсуждали этот фильм — в более непосредственной обстановке — в августе прошлого года, интервью часто принимало форму беседы: я делился своими впечатлениями от фильма, а Джармуш живо реагировал на мои замечания.

Я знаю, что строки Уильяма Блейка, которые цитирует Никто — «Каждый день на белом свете / Где-нибудь родятся дети. / Кто для радости рожден, / Кто на горе осужден»¹, — взяты из «Прорицаний невинности». Но я помню, вы говорили, что в фильме есть и цитаты из «Пословиц ада», а я не могу вспомнить ни одной.

Никто говорит: «Орел никогда не терял понапрасну так много времени, как тогда, когда согласился учиться у вороны». Когда, ближе к финалу фильма, он снова встречается с Уильямом Блейком, то говорит: «Гони свою телегу и свой плуг по костям мертвецов».

Самое забавное, что в контексте фильма эти строки звучат как индейские пословицы.

Да, я этого и добивался. Блейк просто-напросто вошел в сценарий еще до того, как я начал его писать. Кое-какие цитаты не попали в фильм, но они тоже напоминали индейскую мудрость: «Жди беды от стоячей воды». «То, что уже доказано, когда-то было лишь догадкой». «Ворона хотела бы, чтобы все на свете было черным, а сова — чтобы все было белым». А еще Никто цитирует «Вечносущее Евангелие», когда они с Блейком приходят на фабрику: «Христос, которого я чту, / Враждебен твоему Христу»².

Сколько длится черновая версия фильма, на которую Нил Янг импровизировал свой саундтрек?

Два с половиной часа. Он отказывался останавливать пленку — в течение двух дней он сделал всего три паузы. Нил попросил меня составить список сцен, где, на мой взгляд, должна звучать музыка, и использовал

¹ Пер. С. Я. Маршака.

² Пер. С. Я. Маршака.

этот список как ориентир в работе, но главное — он был полностью сосредоточен на фильме, так что этот саундтрек, по сути, является эмоциональной реакцией Нила на фильм.

Потом Нил приехал в Нью-Йорк, чтобы предварительно смикшировать материал, и мы подумали, что неплохо бы в некоторых местах чуть сдвинуть саундтрек, но из этого ничего не вышло, потому что музыка неразрывно связана с тем визуальным рядом, под который она была написана.

Повлиял ли саундтрек на окончательную версию вашего фильма?

Как ни странно, нет. Если только на подсознательном уровне. Окончательная версия идет два часа, и в ней сохранен почти весь саундтрек Нила. Мы не вырезали сцены, в которых звучит музыка. Но мы это делали не специально.

В «Мертвеце» мне очень импонирует то, что это единственный ваш фильм — кроме «Странное рая», — который создает свой собственный, ни на что не похожий ритм. Мне кажется, это не в последнюю очередь связано с затемнениями.

Да, думаю, вы правы. Но я не умею анализировать свои фильмы и ненавижу этим заниматься. К сожалению, мне недавно пришлось пересмотреть «Странное рая», потому что в Штатах его собираются выпустить на диске. Удовольствия мне этот просмотр не доставил; я не видел этого фильма с 1984 года. Но мне кажется, что чем-то они с «Мертвецом» действительно схожи: в обоих фильмах совершенно особый ритм, и он определен сюжетом фильма. Он не столь заметен, как в других моих картинах, например в фильме «Вне закона» или в эпизодических по структуре фильмах. У «Мертвеца» довольно странный ритм. Мне кажется — не знаю, насколько

ко это верно, это лишь моя точка зрения, — что по ритму он ближе к классическому японскому кино. Когда мы снимали эту картину, то интуитивно знали, что каждая сцена должна «растворяться» в самой себе, не должна быть определена переходом к следующей сцене.

Когда Блейк едет на поезде и видит, как другие пассажиры стреляют в бизона, мы слышим реплику: «В прошлом году убили миллион бизонов». Неужели действительно был такой год?

Думаю, в 1875 году было застрелено больше миллиона бизонов. Все это поддерживали на правительственном уровне, был даже такой лозунг: «Нет бизонов — нет индейцев». Власти хотели проложить железную дорогу, а индейские племена — например, дакота — этому сопротивлялись. Так что это исторический факт. Я даже видел в какой-то книге гравюру, на которой изображен поезд, идущий по Великим Равнинам, многие пассажиры стоят на крышах вагонов и стреляют по стадам бизонов. Это жестокое, бессмысленное уничтожение.

Я где-то слышал, что в фильме Никто говорит на четырех языках: это язык племени черноногих, кри, мака и английский. Как вы писали диалоги на языках индейских племен?

Мишель Траш, которая снималась в фильме, — индианка из племени кри, она знает язык кри. Часть диалогов мы написали вместе, а остальное она перевела, обратившись к человеку, который бегло говорит на кри.

Насколько я помню, один из диалогов на индейском языке снабжен субтитрами.

На самом деле я не хотел, чтобы были субтитры. Я хотел, чтобы этот диалог был подарком для людей, понимающих этот язык. Кстати, шутку о табаке смогут

оценить только индейцы. Надеюсь, что последняя реплика в фильме: «Послушай, Никто, я же не курю» — вызовет у них примерно такую реакцию: «О господи, этот бледнолицый так ничего и не понял». Язык мака ужасно сложный; Гэри [Фармеру] пришлось учить реплики на слух и считывать их в английской транскрипции с больших табличек. Даже индейцам мака было нелегко говорить на родном языке — настолько он трудный.

Почему вы решили, что Никто должен быть наполовину блед и наполовину черноногим?

Ну, я хотел, чтобы он был родом с Великих Равнин, и выбрал два племени, которые на определенных исторических этапах смешивались друг с другом, но также и воевали между собой. Поэтому родители Никто — это своего рода Ромео и Джульетта; в первоначальной версии сценария были явные отсылки к этому сюжету.

В этой шутке о табаке забавно то, что я воспринял ее — как и многое в вашем фильме — как иронию по поводу современной Америки. Вспомним эпизод, когда Дикинсон нанимает трех убийц, чтобы те выследили Блейка, а потом посылает им вдогонку еще несколько человек. Кент Джонс сказал мне, что в Голливуде точно так же нанимают сценаристов.

(Смеется): Точно подмечено. А что касается табака, то Северная Америка — родина сорока сортов табака, гораздо более крепких, чем то, что мы теперь курим. Я с большим уважением отношусь к табаку, и меня умиляет наивность западного отношения к нему: «Смотрите, люди привыкают к курению, на этом можно сделать большие деньги!» Для индейцев табак — это святыня. Гости преподносят табак хозяину дома в знак уважения; его курят во время молитвы. Кэти, наш консультант по индейской культуре, принадлежит к Туземной американской церкви и во время богослужений употребляет пейотль.

Перед съемками, рано утром, мы обычно отправлялись на склоны холмов вместе с индейцами из съемочной группы. Там мы молились и курили табак. Кэти набивала табаком церемониальную трубку и передавала ее по кругу. Каждый делал затяжку. Кэти возносила молитвы небу, земле, растениям, животным и живым духам. Но что меня буквально убивало, так это то, что, когда церемония заканчивалась и мы спускались с холма, она закуривала «Мальборо». Она прекрасно понимала всю противоречивость своих действий, но я все равно постоянно ее поддразнивал.

Мне кажется, ключевые реплики вашего фильма звучат в диалоге Блейка и Тэл. Он спрашивает, почему она носит с собой заряженный пистолет, и Тэл отвечает: «Потому что мы в Америке». Когда вы были подростком, у вас, наверное, тоже был пистолет?

У меня до сих пор есть оружие. Я никого не убиваю, но всегда держу дома оружие. Это часть американской культуры — ведь страна была построена на геноциде коренного населения. Оружие было абсолютной необходимостью. Мне непонятно, почему конституционную поправку о праве ношения оружия, принятую столько лет назад, до сих пор не адаптировали к современной ситуации¹. Ведь в ту пору речь не шла о боевом автоматическом оружии. Я считаю, что у людей должно быть право носить оружие, но следует ограничить типы разрешенного оружия.

В одной из своих последних статей о деградации американского кинематографа Филип Лопейт пишет: «Возьмем, к примеру, Джима Джармуша: невероятно талантливейший, образованный режиссер, изучавший литературу в Ко-

¹ Право ношения оружия гарантировано гражданам США второй поправкой к конституции, принятой Конгрессом в составе так называемого «Билля о правах» в сентябре 1789 года.

лумбийском университете, снимает череду фильмов о проходимцах и алкашах, совершающих паломничество в Мемфис (где им, конечно же, является призрак Элвиса), палящих из пистолетов и проводящих все свое время в каких-то сомнамбулических разговорах».

Ну, не знаю. Однажды в Риме мы с Роберто [Бенини] зашли пообедать в дешевую столовую для рабочих. Посетители сидели за длинными столами. Мы сели за стол, рядом с нами сидели дорожные рабочие в синих комбинезонах, и Роберто завел с ними беседу. Они стали обсуждать стихи Данте, Ариосто и итальянских поэтов двадцатого века. Знаете, если вы приедете в какой-нибудь сраный Вайоминг, зайдете в бар и у вас вдруг случайно вырвется слово «поэзия» — сразу получите пулю в задницу. Такова Америка. В то время как в Париже даже мусорщики любят живопись девятнадцатого века.

Даже не знаю, стоит ли мне сейчас лицемерно заявлять: «Но встречаются редкие исключения из этого правила, на которые мы и должны равняться».

Когда я впервые посмотрел «Мертвеца» в Каннах, у меня сложилось впечатление, что это ваш первый политический фильм. Здесь Америка изображается в гораздо более мрачных тонах, чем в ваших предыдущих картинах.

Да, в этом фильме картина куда более мрачная, согласен. Любой фильм можно назвать политическим и проанализировать его с этой точки зрения. Поэтому я не знаю, как прокомментировать ваше высказывание, ведь когда я снимал этот фильм, в мои планы не входило пропагандировать какие-либо политические убеждения. Но я доволен фильмом, потому что на первый взгляд это очень простая история, в основе которой лежит метафора жизни как путешествия, которое мы все должны совершить. Я хотел, чтобы сюжет был про-

стым: это история дружбы между двумя людьми, которые принадлежат к совершенно разным культурам; они оба одиночки, аутсайдеры, оба потеряли всякую связь с традициями своей культуры. Вот в чем, на мой взгляд, заключается смысл фильма.

Но в то же время, в отличие от других моих картин, этот сюжет побудил меня включить в фильм много побочных тем: насилие, оружие, американская история, привязанность к родным местам, духовность, Уильям Блейк и поэзия, слава, положение вне закона — все эти темы вплетаются в ткань фильма. Они, к сожалению (по крайней мере, для дистрибьюторов), часто обнаруживаются только при повторном просмотре, потому что я не хотел, чтобы они были даны слишком явно. Зачем бить зрителей кувалдой по лбу?

Кстати, почему в фильме дым, который идет из трубы завода Дикинсона, нарисованный?

Я хотел, чтобы дым выглядел более реалистично, но у меня не было денег на то, чтобы сделать этот кадр с маской так, как я хотел. Поэтому дым выглядит как нарисованный. К сожалению, я не мог переснять этот кадр, а убирать дым мне не хотелось.

В шестидесятые—семидесятые годы была предпринята попытка обновить вестерн. Я бы обозначил этот жанр как «кислотный вестерн»; здесь можно вспомнить имена таких режиссеров, как Монте Хеллман, Деннис Хоппер, Джим Макбрайд и Руди Вурлитцер, а также фильмы вроде «Дворца Гризера». Алекс Кокс внес свою лепту в этот жанр уже в восьмидесятых, сняв «Уокера».

Я тоже считаю эти фильмы вариациями вестерна.

Мне показалось, что «Мертвец» стал немного запоздалой попыткой того же рода. Частично он основан на определенных литературных идеях: неосвоенные земли,

путешествие с востока на запад. А если вспомнить белых людей, которых встречают на своем пути Блейк и Никто, то их можно разделить на две категории — представители капиталистического мира и представители контркультуры, а некоторые из них принадлежат сразу к обеим сферам.

Да, в фильме они сосуществуют. Но контркультура у нас всегда в итоге становится массовым продуктом в яркой упаковке. Такова Америка. Если появляется новая субкультура, ее обязательно нужно как-то назвать — например «битниками», — и тогда можно продавать книги или пластинки с бибопом. Или придумать название «хиппи» и торговать яркими футболками.

Но в фильме появляется и Игги Поп в женском платье. Что действительно ужасает в «Мертвеце», так это изображение общества. И хотя, как и в остальных ваших фильмах, связанные с социумом вещи никогда не подаются прямо, в этой картине любая отсылка к общественной проблематике вызывает ощущение кошмара. Некоторые стилистические диссонансы в вашем фильме опять-таки порождают ассоциации с «кислотными вестернами» — например, жутковатая, но странным образом невероятно красивая сцена, когда наемный убийца Коул Уилсон (Лэнс Хенриксен) разбивает сапогом голову мертвого судебного исполнителя, словно гнилой арбуз. Это ваша дань Сэму Рэйми?

Не обязательно именно Сэму Рэйми. Но вы правы: я ориентировался на этот жанр. Возможно, на меня повлиял фильм «Зловещие мертвецы» или даже Рауль Руис. Я прекрасно понимал, что эта сцена выпадает из стилистики моих предыдущих картин и, может быть, даже из стилистики этого фильма, но я ее оставил. Стилистически она, как говорится, на грани, но в то же время она прекрасно раскрывает характер этого героя. Каннибализм — это тоже рискованный ход.

Создается впечатление, что между этими двумя изолированными аванпостами цивилизации может произойти все, что угодно. Вы не всегда можете провести грань между внутренним и внешним, понять, что реально, а что лишь плод вашего воображения.

Да. И я думаю, что, когда Блейк встречает охотников [Игги Поп, Джаред Харрис и Билли Боб Торнтон], происходит то же самое. Мне кажется, здесь мы видим что-то отдаленно напоминающее семью, но эти отношения извращены до неузнаваемости, потому что эти люди живут в абсолютной пустоте, черт знает где. Однако их отношения отчасти похожи на семейные; с одной стороны, это абсурдно, с другой — это как раз то, о чем вы сейчас говорили. Они как бы нигде.

Не знаю, заметили ли вы, но когда Игги пытается зарядить свой дробовик, он хнычет: «Я готовил еду, делал уборку...» Между прочим, недавно я наткнулся на одну интересную фразу у Сэма Пекинпы: «Вестерн — это универсальный жанр, в рамках которого можно дать картину современности». Естественно, эту фразу я прочел, когда фильм уже был снят.

Мне в этой связи вспоминается вестерн Роберта Олдрича «Налет Ульзаны», снятый в 1972 году. В то время многие говорили, что это фильм о войне во Вьетнаме.

В голливудских вестернах, даже в тридцатые и сороковые годы, история мифологизировалась, с тем чтобы подвести ее под некий моральный кодекс. Больше всего меня раздражает, когда в таких фильмах коренное американское население превращают в каких-то мифических персонажей. В одном из фильмов Джона Форда — кажется, в «Искателях» — по сюжету появляются индейцы-команчи, но снимались у него индейцы-навахо, и в фильме они говорят на языке навахо. Это все равно что сказать: «Да, я знаю, что у меня тут по сюжету французы, но я смог найти только немцев — все равно никто не заметит разницы».

Все это напоминает политику апартеида. Люди, облеченные властью, будут делать все возможное, чтобы эта ситуация не менялась, а телевидение и кино — лучший способ промывать мозги народу, оглуплять его. Что касается «Мертвеца», то я хотел создать такой образ индейца, чтобы он не был, во-первых, дикарем, которого необходимо устранить, силой природы, стоящей на пути индустриального прогресса, и, во-вторых, благородным и просветленным туземцем (еще один штамп). Я хотел, чтобы мой герой был сложной личностью.

Да, но он еще и аутсайдер, даже в своем родном племени. А учитывая, что мы находимся в рамках индейской ментальности, показателен тот момент, что вы отправляете его в путешествие по Европе для того, чтобы он обрел свою идентичность.

Не знаю. Как и отстрел бизонов, все это основано на реальных фактах, о которых я читал. Я читал об индейцах, которых возили по всей Европе и выставляли на показ в Лондоне и Париже, словно диких зверей. Я читал о вождях, которых увозили на восток, а по возвращении их убивали члены племени из-за историй, которые они рассказывали о бледнолицых. Кстати, этот сюжет мы встречаем и в биографии индейца Никто.

То, что Никто называет «пройти сквозь зеркало», похоже, связано со структурой фильма: в начале мы видим промышленный город, в конце — индейский поселок; в начале герой едет на поезде, в финале — плывет на лодке...

Да, и все это еще связано с той абстрактной идеей, что Никто должен провести Блейка сквозь зеркало воды и отправить его обратно в духовный мир. Но по-настоящему меня потрясло то, что эти две культуры сосуществовали лишь очень короткое время, а потом индустриальный мир поглотил островок туземной культуры.

Индийские племена Северо-Запада со своей уникальной культурой существовали уже несколько тысяч лет, и вдруг их стерли с лица земли меньше чем за столетие. Белые даже использовали биологическое оружие: давали им одеяла и другие вещи, зараженные различными инфекциями, — лишь бы уничтожить эти племена. И вот они исчезли. А ведь у них была невероятно богатая, интересная культура.

Я не знаю ни одного художественного фильма об индейской культуре американского Северо-Запада. Я слышал о фильме «Страна боевых каное», который снял Эдвард Кертис, фотограф, живший в начале двадцатого века. Кертис снимал жизнь индейцев племени квакиутль, но здесь та же самая проблема, что и с картиной «Нанук с севера»¹: фильм отчасти постановочный и герои, по сути, снимаются как актеры. У этого племени была очень богатая культура, потому что в реке, возле которой они жили, водилось много лосося, индейцы коптили рыбу на зиму и в зимнее время почти не охотились. Избыток времени сказался на развитии архитектуры, ремесел, мифологии, обрядов: они проводили тщательно продуманные церемонии с гигантскими скульптурами, которые благодаря оптическому обману и прочим трюкам могли менять обличье. Вот почему огромный индейский дом в «Мертвеце» так необычно открывается, когда Никто заходит внутрь, чтобы поговорить со старейшинами племени и взять у них каное. Кажется, что дверь отворяется словно по волшебству, но на самом деле она оборудована целой системой блоков, которые реально использовались у этих племен.

¹ Немой документальный фильм Роберта Дж. Флаэрти, вышедший на экраны в 1922 году. Фильм дает картину жизни и борьбы за выживание эскимоса и его семьи. Этот фильм считается первой в истории кино полнометражной документальной лентой, хотя режиссер подвергся впоследствии жесткой критике за постановочный характер большинства сцен.

Интересно наблюдать, как Блейк заимствует частички своей личности у других персонажей фильма, включая индейца Никто.

Да. Он словно чистый лист бумаги, на котором каждый хочет что-то написать. Вот почему я считаю Джонни [Деппа] идеальным исполнителем этой роли — у него тоже есть это качество. Он объявлен вне закона помимо своей воли, потом ему говорят, что он — великий поэт, а он даже не понимает, что за чушь несет этот полоумный индеец. Показательна сцена на фактории, где миссионер [Альфред Молина. — Авт.] говорит: «Можно взять у вас автограф?» — и тут же наставляет на него дуло пистолета, а Блейк всаживает ему в ладонь нож и говорит: «Вот мой автограф». Все это как будто запечатлевается в нем.

Когда Никто оставляет его в одиночестве, Блейк под воздействием пейотля погружается в череду видений, чего, возможно, сам не осознает. Он голодает, но не намеренно, а лишь потому, что не знает, как достать еду. Это очень важная церемония у большинства североамериканских индейских племен: человека оставляют без пищи, обычно на три дня, и все это время он галлюцинирует.

Сколько индейцев на сегодняшний день посмотрели «Мертвеца»?

Пока что очень мало. Но фильм собираются показать в Таосе, а я знаю, что там большая индейская община. Гэри Фармер устраивает показ в Канаде, а я собираюсь отвезти фильм в резервацию племени мака. А потом мы с Гэри сделаем все возможное, чтобы фильм продавался в видеомагазинах всех резерваций Америки. Это очень важно для нас.

Like a Hurricane¹

Марджори Баумгартен / 1997

Первая публикация: *The Austin Chronicle*, Vol. 17, № 10, 1997, 10 November. Печатается с разрешения автора.

Прошло уже два месяца с тех пор, как я беседовала с Джимом Джармушем в Торонто. «Год лошади» был первым фильмом, который я посмотрела, приехав в сентябре на кинофестиваль в Канаду. Фильм Джармуша о музыке Нила Янга и его группы *Crazy Horse* задал отличное настроение. В этом фильме есть драйв. Большей частью он составлен из концертных съемок, перемежающихся отрывками интервью с членами группы, съемками происходящего за сценой и в дороге, а также фрагментами клипов *Crazy Horse*, снятых другими режиссерами в 1976 и 1986 годах.

«Год лошади» был снят в 1996 году, вскоре после выхода фильма Джармуша «Мертвец» (1995), медитативного вестерна, к которому Янг написал музыку. Джармуш и Янг оказались настолько близки творчески, что новый совместный проект не заставил себя ждать. Их сотрудничество было обречено на успех: резкая, царапающая музыка Янга создала идеальный сновидческий ландшафт для психоделического путешествия, хроника которого разворачивается в «Мертвеце», а картина «Год лошади», которую Джармуш решил снять в любительской манере на «Супер-8», 16-миллиметровую пленку

¹ Как ураган (англ.).

и видеопленку «Hi-8», в визуальном плане идеально соответствует нестройному, шероховатому звучанию, характерному для *Crazy Horse*. Музыка всегда была важной составляющей джармушевских фильмов: такие музыканты, как Джон Лури, Том Уэйтс, Скриминг Джей Хоукинс и Игги Поп, снимались во всех его фильмах («Вечные каникулы», «Страннее рая», «Вне закона», «Таинственный поезд» и «Ночь на Земле») и участвовали в записи саундтреков к ним. Янг тоже имеет большой опыт создания и выпуска клипов на свои композиции и фильмов о творчестве группы. Оригинальность «Года лошади» никак не связана с новыми, экспериментальными приемами съемки рок-фильмов и концертных видео. Этот фильм выделяется на общем фоне только потому, что он правильно передает музыкальный настрой: совпадение визуального и звукового ряда достигает в этом фильме абсолютной полноты. «Год лошади» получился насквозь рок-н-рольным.

Использование видеоматериалов, накопившихся у группы за три десятилетия, наделяет фильм особым историческим дыханием; кстати, время и его протекание — одна из основных, хотя, быть может, и не вполне осознанных тем творчества *Crazy Horse*. Ее отголоски различаются в рассуждениях о том, что с возрастом человек становится лучше, приближается к истоку, что совершенство мира начинаешь ценить лишь с течением времени. Разница между сольным исполнением и игрой в группе — еще одна тема, постоянно возникающая в разговорах с музыкантами *Crazy Horse*. Все они признают, что грандиозности звучания, присущей их игре, можно было добиться лишь путем согласованной совместной работы.

Главный партнер Джармуша в работе над этим проектом, Ларри Джонсон, также принимал участие в интервью. Джонсон сотрудничает с Нилом Янгом с 1972 года. Начало их совместной работе положил фильм Янга «Путешествие в прошлое», продюсером которого выступил Джонсон; «Год лошади» — тоже плод его продюсерских

усилий, однако на этом проекте Джонсон участвовал в съемках наравне с Джармушем. Джонсон номинировался на «Оскар» как главный звукооператор фильма «Вудсток»; помимо почти тридцатилетней работы с Янгом, он участвовал в создании таких картин, как «Марджо»¹, фильма Боба Дилана «Ринальдо и Клара», фильма Мартина Скорсезе «Последний вальс», посвященного последнему концерту группы *The Band*. Джонсон является также режиссером фильма «Форрест Гамп: музыка, актер, эпоха», выпущенного на CD-ROM и получившего престижную награду.

Интервью охватывает много тем — от вопросов, непосредственно связанных с фильмом и музыкой, до обсуждения смысла (или бессмысленности) так называемого независимого кинематографа, а также актерского участия Джармуша в фильмах других режиссеров, особенно в ленте «Тигреро: фильм, которого не было», снятой одним из любимейших режиссеров Джармуша, легендарным Сэмом Фуллером, который скончался на прошлой неделе в возрасте восьмидесяти шести лет.

«ОСТИН КРОНИКЛ»: Как родился замысел этого фильма?

ДЖИМ ДЖАРМУШ: Ларри [Джонсон] был продюсером клипа *Crazy Horse* на песню «Big Time» с их последнего альбома «Broken Arrow», а я участвовал в съемках этого видео. Клип был снят на пленку «Супер-8», и Нилу эта идея очень понравилась. Потом, пару месяцев спустя, он позвонил мне и сказал: «Давай снимем еще что-нибудь в духе того клипа». И мы просто поехали путешествовать вместе с группой — Ларри все организовал — и стали снимать все подряд. У нас не было

¹ Полнометражный документальный фильм Сары Керночан и Говарда Смита о знаменитом евангелистском проповеднике-исцелителе Марджо Гортнере. В 1973 году получил «Оскар» как лучший документальный фильм.

ни карты, ни сценария, мы не знали, что у нас в итоге получится — клип на очередную песню Нила, получасовой фильм, который будет бонусом к новому альбому группы, или художественный фильм... Мы ничего не знали заранее. Поэтому трудно говорить о «замысле». Все было в духе Нила Янга: главное — начать, а уж там посмотрим, что из этого выйдет.

«О. К.»: *Сколько времени вы провели вместе с группой?*

Д. Д.: Немного. Мы неделю или две провели с ними в Европе, а потом снимали их недалеко от Сиэтла, в Гордже.

«О. К.»: *Где проходили те три выступления, кадры из которых вы использовали на песне «Like a Hurricane»?*

Д. Д.: Это коллаж из концертной съемки 1986 года во Франции, съемки близ Сиэтла и материала, который был снят в 1976 году, в зале «Хаммерсмит-Одеон».

ЛАРРИ А. ДЖОНСОН: «Хаммерсмит-Одеон» в Лондоне. Это архивная пленка.

Д. Д.: Это единственная песня, для которой мы сделали нарезку из нескольких концертных выступлений.

«О. К.»: *Эта песня, как видно из фильма, способна и мертвого воскресить.*

Д. Д.: Вживую она звучала еще драйвовее. В фильме мы пытались воссоздать это ощущение, но, знаете, в живом исполнении это было нечто невероятное.

«О. К.»: *Вы давно знакомы с Нилом Янгом?*

Д. Д.: Ларри уже много лет работает с ним. А я познакомился с Нилом, когда он писал музыку [к фильму «Мертвец». — Пер.]. Это было пару лет назад.

«О. К.»: *Кто снимал концерт 1976 года?*

Д. Д.: В 1976 году я был в Нью-Йорке, сидел скорее всего в «CBGB».

Л. А. Д.: Это было гастрольное выступление, и мы наняли местных операторов. За все эти годы мы не раз снимали различные концерты группы, для архива. Покопавшись в нем, мы сообщили Джиму, что у нас есть интересный материал. Он захотел взглянуть на него и в конце концов решил, что неплохо было бы использовать в фильме фрагменты записей семьдесят шестого года, как своего рода экскурс в историю.

Д. Д.: Перед Ларри сейчас стоит невероятно трудная задача — привести в порядок бесчисленные архивы Нила.

Л. А. Д.: Это очередной долгосрочный проект Нила.

Д. Д.: Бесконечный.

Л. А. Д.: Бесконечный и долгосрочный. Девиз Нила: «То, что можно сделать один раз, можно повторять бесконечно». Вот примерно этим мы и занимаемся.

Д. Д.: Они пригласили меня поехать с ними на фестиваль «Н. О. Р. Д. Е.». Нил сказал мне: «Поехали, будешь снимать наши концерты». А я ему: «Знаешь, я сейчас как раз сценарий пишу. Будь добр, оставь меня в покое».

«О. К.»: *Похоже, у Нила Янга уже давно был план снять фильм, используя все эти архивные записи.*

Л. А. Д.: Да, у нас в архивах очень много пленок, еще со времен *Buffalo Springfield*, когда он впервые... Правда, есть небольшие пробелы (это касается как видеозаписей, так и фотографий), например, почти ничего не осталось от того времени, когда с нами сотрудничал гитарист Дэнни Виттен. Не много материала и о «Tonight's the Night», зато куча всего о «Harvest» и остальных альбомах.

Д. Д.: Я пытаюсь убедить Нила сделать еще один фильм из этих материалов семьдесят шестого года. Получится отличная картина.

Л. А. Д.: Но жить прошлым очень сложно. Нил тоже так считает: если живешь сегодняшним днем, всегда трудно оглядываться назад. Он боится, что прошлое настигнет его.

«О. К.»: На мой взгляд, фильм хорош не тем, что он переносит нас в прошлое, а тем, что мы почти физически ощущаем течение времени, которое пронизывает весь фильм, и узнаем об отношении группы к этому процессу. Музыканты говорят о том, что осознать, насколько прекрасно то, чем ты занимаешься, можно только спустя долгое время. Эта мысль очень близка мне.

Д. Д.: Да, вы правы.

Л. А. Д.: Мне кажется, именно Джим, как никто другой, понимает это. Именно он донес эту мысль до музыкантов *Crazy Horse* и в интервью предложил им поговорить об этом, оглянуться на прошлое. Это Джим им все объяснил. Не думаю, что кому-нибудь другому удалось бы заставить их сесть и поразмышлять на эту тему.

Д. Д.: Но все же фильм посвящен именно группе, ее долгой истории и тому, что происходит с ней сейчас. Мы не ставили себе задачи проводить глубокий анализ прошлого.

«О. К.»: Нет, мне кажется, вы имели в виду, что благодаря прошлому настоящее наполняется смыслом, время возвращает нас к истокам. В фильме много подобных фраз.

Д. Д.: Да.

Л. А. Д.: Да, вы правы, в фильме это есть.

«О. К.»: Я все думаю о песнях Нила; названия очень многих его песен и альбомов прямо или косвенно связаны с темой времени: *«Journey Through the Past»*, *«Tonight's the Night»*, *«Harvest»*, *«Rust Never Sleeps»*.

Л. А. Д.: Говорят, что рок-н-ролл никогда не умрет, но как долго протянут сами рокеры?

Д. Д.: Ну, например, Линк Рэй сейчас поехал в турне. Ему семьдесят восемь. Недавно он упал со сцены и сломал ногу, но ему все нипочем. Он просто монстр. Продолжает зажигать, как раньше.

«О. К.»: Сколько всего песен вы записали для фильма? Сложно ли было выбрать из них те девять, которые вошли в окончательную версию?

Д. Д.: Да, было непросто. В черновой версии у нас было больше песен, но фильм шел что-то около трех часов. Нил — просто молодец. Он разрешил мне выбрать песни для фильма на мое усмотрение. Я звонил ему, быстро зачитывал список, а он всегда говорил: «Отлично. Как скажешь». Мы вырезали *«Danger Bird»*, вырезали *«Pocahontas»* и еще кое-какой материал. Но это было непросто. Песен с альбома *«Zuma»*... чертовски жаль.

«О. К.» (жалобно): Там нет *«Cinnamon Girl»*.

Д. Д.: Да, в фильм не вошли ни *«Cinnamon Girl»*, ни *«Cortez»*. Они и так у всех на слуху.

«О. К.»: Ну да, вообще-то вы правы.

Д. Д. (назидательным тоном): Да, они у всех на слуху. Я вас понимаю, мне тоже очень нравится песня *«Cinnamon Girl»*. И *«Down by the River»*. Они все это играли в этом турне. Это было невероятно, ни с чем не сравнимо.

«О. К.»: *Что было для вас самым большим испытанием во время съемок фильма?*

Д. Д.: Рано вставать и каждый день видеть Ларри.

Л. А. Д.: То же самое я могу сказать и про тебя, Джим.

Д. Д.: Да нет, на самом деле это вовсе не было испытанием. Было весело, Ларри замечательный организатор. Я бы хотел, чтобы съемки моих фильмов проходили так же организовано, потому что бригада Нила, с которой он ездит в турне... боже, о них нужно снять отдельный фильм! Потому что эти люди — настоящая пиратская шайка или, если хотите, банда байкеров. Они абсолютно собраны и организованы. Работать с ними — одно удовольствие. Ну и Ларри: если нам что-нибудь было нужно, нам тут же все это предоставляли. Например, Нил сказал, что мы отправляемся в турне, и через три дня — я был в Нью-Йорке, Ларри живет в Лос-Анджелесе — у него уже было готово все оборудование, вся пленка — словом, все необходимое. Это невероятно. Сложности и какие-то творческие задачи определились, когда материал уже был отснят; от нас требовалась максимальная открытость, готовность услышать то, что материал говорил сам по себе, мы — я и монтажер Джей Рабиновиц — должны были понять, исходя из самого материала, каким будет этот фильм. Здесь важно не загонять фильм в жесткие рамки, важно занять почти буддистскую позицию по отношению к материалу: «Хорошо, скажи нам, как с тобой обращаться?» Вот что было основной творческой проблемой. Работать над этим фильмом было очень интересно.

«О. К.»: *На чем вы основывались, выбирая тот или иной формат съемки для различных частей фильма? Зависело ли это исключительно от того, какой материал был у вас в наличии в каждый конкретный момент?*

Д. Д.: Да. Мы начали снимать интервью на «Супер-8» и внезапно поняли, что на все про все у нас две с поло-

виной минуты. А на полноценную беседу этого не хватит, сами понимаете. Так что мы просто перешли на видеопленку, которая у нас была с собой.

«О. К.»: *Где снимались эти интервью?*

Л. А. Д.: Это было самой сложной задачей. Здесь можно говорить о счастливой случайности. Это было в Дублине...

Д. Д.: ...за сценой...

Л. А. Д.: Да, за сценой. Это был последний день концертного тура, и Джим сказал: «Нам нужно помещение, где мы могли бы устроить им допрос».

Д. Д.: Комната для дознаний.

Л. А. Д.: Когда мы нашли это помещение, стало ясно, что нашлось именно то, что мы хотели. Ты был страшно рад.

Д. Д.: Да. Мы изображали немецких журналистов и говорили с акцентом: «Скажи-ка, Нил, почему ты украл этих ребят из тругой крупы? Приснавайся!»

«О. К.»: *Сколько материала отсняли вы лично?*

Д. Д.: Все восьмимиллиметровые эпизоды снимали мы с Ларри. Большая часть концертных записей на «Супер-8» тоже принадлежит Ларри, потому что на многих концертах у меня почему-то были проблемы с камерой. Я больше снимал из окна машины.

Л. А. Д.: Да, все неопределенные, сновидческие эпизоды снимал он. А все куски, где присутствует Джим, абсолютно точно снимал я.

Д. Д.: Все небрежные, любительские фрагменты фильма — это наших рук дело.

Л. А. Д.: Да, точно.

Д. Д.: И мы гордимся этим.

Л. А. Д.: Очень.

Д. Д.: Мы не пытаемся четко определить, кто какой эпизод снял.

«О. К.»: *С гордостью заявляем: снято в формате «Супер-8» [так написано в начальных титрах фильма. — Авт.]*

Д. Д.: Да, черт побери, мы гордимся своими операторскими достижениями и пленкой «Супер-8».

«О. К.»: *Насколько я понимаю, фильм получился не слишком дорогим.*

Д. Д.: Вообще-то затрат было много: запись фонограммы на сорок дорожек, «Долби диджитал». Дополнительные затраты возникли еще и потому, что разные части мы снимали на «Супер-8», на шестнадцатимиллиметровую пленку и на «Hi-8». Потом из всех этих записей нам пришлось делать цифровое видео, затем из них сделали три 16-миллиметровые пленки, наподобие старых трехцветных фотопленок, и только потом их превратили в цветной тридцатипятимиллиметровый негатив. Так что в техническом отношении все было не так просто, как кажется.

Л. А. Д.: Если бы у нас был четкий план — а его у нас не было, и, честно говоря, мы даже не собирались его составлять, — то у нас вряд ли получился бы интересный фильм. Но в конце работы, когда нам пришлось перезаписывать все на тридцатипятимиллиметровую пленку и микшировать звук, мы столкнулись с большими расходами. Съемки на «Супер-8» во время турне, переезды с места на место больших затрат не потребовали. Чего мы, собственно, и хотели.

«О. К.»: *В команде Янга, наверное, почти все работают с ним уже долгое время?*

Л. А. Д.: Да, его роуди — это сплоченная команда. Я проработал с Нилом двадцать семь лет. А Джим — новичок. Вот почему в фильме ему постоянно достается от членов группы.

Д. Д.: Особенно от Пончо, который сам двадцать пять лет в «новичках» проходил.

«О. К.»: *Почему вы решили, что идеальный саундтрек к «Мертвецу» сможет записать именно Нил Янг?*

Д. Д.: Господи, да я мечтал об этом, еще когда писал сценарий! Я просто не думал, что эта мечта сбудется. Но мне повезло, страшно повезло. Во время съемок «Мертвеца» как раз вышел альбом «Sleeps with Angels», и когда я утром приходил на съемочную площадку, то из всех фургонов доносилась музыка Нила Янга и *Crazy Horse*. Независимо друг от друга вся съемочная группа подседала на эти песни. Это была какая-то мистика. Музыка идеально ложилась на фильм. Вот так все и произошло.

«О. К.»: *Но Янг подключился к работе, когда фильм был уже снят и начерно смонтирован?*

Д. Д.: Да, я познакомился с ним во время съемок. Вся наша съемочная группа отправилась на его концерт в Седону, штат Аризона. Там я с ним и познакомился, меня пустили за сцену. Я долго добивался этой встречи, писал письма разным людям. В итоге там мы поговорили, потом я прислал ему черновую версию фильма, и он написал мне, что фильм ему понравился и он готов сделать музыку.

«О. К.»: *Вам никогда не приходила в голову мысль снять «Мертвеца» в цвете?*

Д. Д.: Нет, никогда. Еще на стадии сценария я представлял себе этот фильм именно черно-белым. А я очень упрямый человек. Это мой третий по счету черно-белый фильм.

«О. К.»: *Как вы считаете, может ли с вашей легкой руки войти в моду формат «Супер-8»?*

Д. Д.: Так ведь это уже модно! Это отличный материал. Знаете, когда была изобретена фотография, говорили, что живопись умрет. Но живопись, наоборот, стала гораздо интереснее, оригинальнее. Иногда вместо бензопилы нужны молоток и зубило. Компьютеры не отменяют авторучек. Способ работы зависит от материала. Мне нравятся технические новшества. При монтаже я использую «Авид» и прочее. Меня все это устраивает, но это не значит, что о тех приемах работы, которые существовали раньше, нужно забыть. Техника подчиняется творческим задачам — берешь то, что нужно. Я не луддит. Мне порой не нравится, как используются новые технологии, но это не связано с технологиями как таковыми.

«О. К.»: *Мне кажется, в фильме музыка и изображение составляют единое целое. В них есть какая-то дремучая первозданность.*

Д. Д.: Да, музыка хорошо ложится на видеоряд. Мне очень нравится формат «Супер-8». Некоторые не любят его, но, как говорится, о вкусах не спорят.

«О. К.»: *Кроме «Года лошади», были ли у вас другие варианты названия?*

Д. Д.: Рабочее название фильма было «Конский навоз» («Horseshit»), потому что один из девизов группы — «Smell the Horse» (это цитата из одной песни *Spinal Tap*). Мне нравилось это название, но потом мы все же остановились на «Годе лошади».

«О. К.»: *Что обычно влияет на ваше решение сняться в эпизодической роли в фильмах других режиссеров?*

Д. Д.: Обычно я соглашаюсь, если фильм снимают мои друзья и я знаю, что на съемках будет весело. Я не профес-

сиональный актер. Подобные опыты помогают мне как режиссеру лучше понять актеров. Но обычно я снимаюсь в фильмах моих друзей: Билли Боба Торнтон [«Отточенное лезвие»], братьев Каурисмяки [«Ленинградские ковбои» едут в Америку», «Тигреро»]. Я знаком с Полом Остером, который написал сценарий для фильма Уэйна Уэнга [«С унынием в лице»]. Самого Уэйна я тоже хорошо знаю.

«О. К.»: *А в случае с «Тигреро»?*

Д. Д.: Я работал с Сэмом [Фуллером], которого я очень ценю. Мика [Каурисмяки] — тоже мой хороший приятель. Но для Сэма я сделаю все, что угодно. Он замечательный человек. Мне было очень приятно сниматься у него. И потом, побывать на Амазонке, в племени караджи, — это незабываемое впечатление. Мне очень нравится Мика Каурисмяки [режиссер «Тигреро»], я люблю Сэма Фуллера. Так что это было чисто эгоистическое решение: я снимался, потому что мне было очень хорошо в компании этих людей. А Сэм... С ним я хоть на край света готов поехать. Он невероятный человек. Он единственный, кто держался молодцом в течение всех съемок, — вся съемочная группа чувствовала себя неважно, все до одного. А Сэм — нет (*пародирует скрипучую скороговорку Сэма*): «Что с вами? Опять все скисли!» Ему тогда было что-то около восьмидесяти четырех. Уникальный человек. Вспоминаю один эпизод (не уверен, что он вошел в фильм): Сэм учит меня охотиться на ягуара, а я ему говорю: «А не проще взять и застрелить его?» (*Опять голосом Фуллера.*) «Нет, нельзя стрелять. Ты должен метнуть в него копье. Ты что, не понимаешь нашего замысла? Мы же на Амазонке. У них здесь до сих пор нет ружей». Он просто налетел на меня, разозлился страшно. Он гений.

«О. К.»: *Вы возвращаетесь в прошлое, пересматриваете свои ранние фильмы?*

Д. Д.: Никогда. Не люблю оглядываться назад. Мне это неприятно. Никогда не оглядывайтесь назад.

«О. К.»: Но в «Годе лошади» постоянно присутствует тема времени, это как подводное течение, на котором держится весь фильм. И еще один важный момент: разница между работой в одиночку и сотрудничеством с другими людьми. Вам как режиссеру близки эти темы?

Д. Д.: Да, время бежит слишком быстро. Мне нравится становиться старше. Я не боюсь старости. В нашей культуре люди стремятся оставаться молодыми, никто не хочет стареть, тогда как в других культурах старение считается благом. Индейцы говорят: состарившись, ты как бы поднимаешься на вершину горы, с которой открывается прекрасный вид. Странно получается. Время бежит чертовски быстро, но я стараюсь не оглядываться назад. Я слежу за прокатом своих старых фильмов, стараюсь, насколько возможно, сделать их доступными, но пересматривать их сам я не хочу.

«О. К.»: Сейчас действительно так престижно быть «независимым» режиссером, как уверяют нас СМИ?

Д. Д.: Все это — полное дерьмо. Это очередной ярлык, который клеят на что угодно, лишь бы хорошо продавалось. Я не понимаю, что в наши дни значит «независимый». Это как «альтернативная» музыка. Сейчас это слово уже ничего не значит. Оно используется только для того, чтобы сделать альтернативу коммерческой, чтобы сделать эту музыку мейнстримом. Мне никогда не нравилось наклеивание ярлыков. Поэтому я не знаю, что под ними подразумевается. Само слово «независимый» меня раздражает; когда я его слышу, у меня рука тянется к пистолету: На сегодняшний день что оно вообще может значить? «Английский пациент» — независимое кино. Может быть. Но меня это злит. *Hootie and the Blowfish* — альтернативная музыка. Если так, тогда

я — королева Дании. Я не понимаю, какой смысл вкладывается сейчас в термин «независимый».

«О. К.»: Я примерно то же имела в виду, когда спросила вас, не станет ли модным снимать на «Супер-8». Мне кажется, многие скажут: «Смотри-ка, хорошая вещь это независимое кино. Можно выпустить фильм за гроши — снимай себе на старенькую отцовскую камеру, на пленку „Супер-8“». Да, все это здорово, если этот формат подходит для замысла фильма, если он сочетается с материалом. К тому же это отличный способ научиться снимать кино. Но я вижу, как все это приобретает популярность и одновременно теряет всякий смысл.

Д. Д.: Да.

Л. А. Д.: Это вопрос техники. Он всегда существовал. Самое печальное, что «Кодак» перестал выпускать эту пленку, да и камеры достать все труднее. Но если повезет, можно снять отличный фильм. Если есть средства, чтобы потом все это дело увеличить. Проблема в том, что сам фильм можно снять достаточно дешево, но потом придется платить за тридцатипятимиллиметровое увеличение, и это выльется в кругленькую сумму — пятьдесят—шестьдесят тысяч долларов (это в два раза больше того, что тратится на съемки фильма). Иначе не вывести фильм на большой экран.

Д. Д.: Здесь есть реальная проблема, здесь все уже схвачено, куплено и продано: режиссеры приезжают на «Санденс» исключительно ради того, чтобы заключить потом контракт с киностудией. Мне известно несколько случаев, когда дистрибьюторы заплатили за фильмы больше их реальной стоимости и потом их затраты не окупались, а если не окупались, то виноват, конечно, режиссер. А на самом деле ошибка была в том, что в фильм вложили слишком много денег. Может быть, это была отличная картина, но теперь у режиссера будут

трудности со следующим фильмом, потому что предыдущий проект уже обозвали провальным. А провал этот произошел потому, что система превращает произведение искусства в коммерческий продукт, не задумываясь над тем, что оно собой представляет. Так что эта проблема глубже, чем кажется; я думаю, все началось еще с того, что Рональд Рейган опять разрешил студиям владеть сетями кинотеатров, — это стало настоящей катастрофой. С тех пор как я начал снимать, все изменилось. Но я всегда надеюсь на людей, которые по-настоящему любят кино. Возможно, им удастся изменить ситуацию.

Интервью с Джимом Джармушем

Джефф Эндрю / 1999

Это интервью было проведено 15 ноября 1999 года, во время 43-го Лондонского кинофестиваля, при поддержке Национального кинотеатра и газеты «Гардиан» и впоследствии опубликовано на официальном веб-сайте Лондонского кинофестиваля. © Geoff Andrew. Печатается с разрешения автора.

В каком возрасте вы стали смотреть кино и когда решили стать режиссером?

Пока моя мать не вышла замуж за моего отца, она писала кинокритику для небольшой местной газеты «Бикон джорнэл», но в Акроне, штат Огайо, где я вырос, мало что можно было увидеть. В детстве мать отправляла меня в кино, когда ей нужно было куда-нибудь меня пристроить, чтобы освободить субботний вечер. Кинотеатр назывался «Стейт-роуд-театр», там показывали по два-три фильма за сеанс — обычно это были такие фильмы, как «Пузырь», «Нападение крабов-монстров» или «Чудовище из Черной лагуны». Ребенком я часто ходил туда, пересмотрел весь репертуар. Мне очень нравились эти фильмы.

В семнадцать лет я уехал из Огайо в Нью-Йорк и понял, что фильмы можно снимать не только о крабах-монстрах. Мне тогда многое открылось. Я всегда любил кино. В Нью-Йорке я изучал литературу в Колумбийском университете, потом я поехал в Париж на стажировку, но вместо семестра остался там на целый год.

Я не ходил на лекции, все свободное время проводил в Синематеке, и там мне по-настоящему открылся мир кино, потому что я пересмотрел огромное количество фильмов из самых разных стран.

Изначально я хотел быть писателем, а вернувшись в Нью-Йорк, стал к тому же играть в группе. Неожиданно я начал замечать, что мои писания становятся все более кинематографичными. Я писал стихотворения в прозе, но они все больше стали напоминать... не киносценарии, конечно, а, скорее, кинематографические описания сцен. После окончания университета я не знал, что делать дальше, у меня не было денег, чтобы продолжать учебу. Я подал документы в киношколу Нью-Йоркского университета. Тогда я еще не снял ни одного фильма и на экзамен представил свои литературные сочинения. Видимо, во мне увидели будущего сценариста, — я получил финансовую поддержку и был принят в киношколу. Просто чудо, что я рискнул попробовать поступить туда и что меня приняли. Я проучился там два года. Диплома тогда я не получил, но впоследствии мне присудили почетную степень.

Я не получил диплома, потому что на последнем курсе в качестве дипломного проекта снял полнометражный фильм «Вечные каникулы». Мне тогда дали стипендию Луиса Б. Майера, но вместо того, чтобы перечислить ее прямо в киношколу, в счет оплаты обучения, деньги прислали лично мне. Это была большая ошибка. Всю сумму я потратил на съемки фильма. Комиссии в киношколе не понравился ни фильм, ни тот факт, что я не заплатил за учебу, а потратил деньги на съемки. Поэтому мне не дали диплома. А спустя некоторое время мое имя стали использовать в рекламе киношколы, и в одном из интервью я сказал: «Все это очень странно, потому что они не одобрили мой фильм и отказались выдать мне диплом». После этого мне прислали диплом. (Смех в зале.) А с этим дипломом плюс полтора доллара в Нью-Йорке можно купить кофе.

Съемки «Вечных каникул» обошлись вам в двенадцать тысяч долларов; потом вы сняли «Страннее рая», первоначально задуманный как получасовой короткометражный фильм. Каков был бюджет этого фильма?

Что-то около семи тысяч долларов.

Картина имела большой успех.

Сначала я снял получасовую короткометражку, но перед премьерой написал сценарий второй и третьей частей, которые вместе составили бы полнометражный фильм. Я не думал, что мне удастся его снять, но, по крайней мере, у меня в запасе лежал сценарий. После премьеры первой части последовали положительные отзывы, и нашлись люди, которые помогли мне снять полнометражную версию фильма.

Для первой части фильма Вим Вендерс дал мне неиспользованную пленку, которая осталась у него после съемок «Положения вещей». В полнометражной версии для затемнений между эпизодами нужно было использовать особую разновидность экспонированного негатива, чтобы получить глубокий черный цвет. У Жана-Мари Штрауба нашлась такая пленка, и он поделился ею со мной. Так что я получил помощь от замечательных людей. Даже не знаю, почему они решили помочь мне, но... (Смех в зале.)

Фильм состоит из отдельных фрагментов — каждая сцена представляет собой один монтажный кадр и завершается затемнением. Это довольно формальный или экспериментальный подход к изложению сюжета. Почему вы выбрали именно этот путь и почему для вас так важна формальная сторона дела?

Думаю, здесь сказывается моя любовь к литературным формам. Поэзия прекрасна, но чистая страница порой не менее выразительна, чем стихотворение. Это по-

хоже на паузы у Майлза Дэвиса, в них скрыт глубокий смысл. Изначально меня интересовали именно литературные и музыкальные формы. Не припомню, с чего все это началось. В то время мне нравились очень чистые по форме фильмы — картины Карла Дрейера, Бressона.

Эти фильмы произвели на меня сильное впечатление, особенно в те годы, когда канал «MTV» только начинал набирать обороты и с телеэкрана хлынула лавина клипов, которые тогда были мне совершенно неинтересны. Казалось, что кино становится все больше похоже на рекламу. В то время моя киноэстетика была далека от подобных приемов. Отсюда моя любовь к минимализму.

В вашей картине речь, безусловно, идет о серьезных вещах, но вместе с тем в фильме много юмора. Подобное сочетание характерно для всего вашего творчества. В чем вы видите важность комедийной составляющей ваших картин?

Смех — вещь полезная. Еще Оскар Уайльд говорил: «Жизнь — слишком серьезная вещь, чтобы воспринимать ее серьезно». Мне очень нравится это высказывание — похожим образом я отношусь к творческому процессу. В фильме «Пес-призрак: путь самурая» есть цитата из «Хагакурэ», японской книги, написанной старым самураем. Смысл этой цитаты в том, что к важным вещам нужно относиться легко, а к незначительным — очень серьезно. Этот парадокс мне очень нравится, особенно в контексте подобной философии.

В фильмах «Страннее рая» и «Вне закона» снялся Джон Лури. Насколько мне известно, до начала режиссерской карьеры вы и сами играли не последнюю роль в музыкальном андеграунде.

Конец семидесятых и начало восьмидесятых — в Нью-Йорке тогда действительно было много интересно-

го. Музыкальная субкультура была на подъеме, потому что в то время не нужно было виртуозно владеть инструментом, чтобы играть музыку. Важнее всего было желание выразить себя. Это очень значимая эпоха, тогда многие творческие люди — музыканты, режиссеры — работали в эстетике «сделай сам», что и давало им большие возможности для творчества. Тогда никто не стремился прославиться, сделать карьеру, стать профессионалом, звездой. Главным были настоящие, подлинные эмоции, которые можно было выражать в какой угодно форме. Самый простой путь — взять в руки гитару (причем понятия не имея, как на ней играть) и лупить по струнам со всей дури.

На этой волне возникло много интересных групп. Я всегда считал, что *Ramones* и *Sex Pistols* очень много дали современной музыке, потому что они многое упростили. «Догма-95» многим обязана так называемому панк-року. Однако *The Clash* мне тоже нравятся, у них совершенно другой подход. Они стремились к синтезу: «Давайте сюда регги, рокабилли, ритм-энд-блюз — мы дадим всему этому эмоциональный заряд». Два совершенно разных направления, которые были близки мне и в которых я черпал вдохновение. И кстати, черпаю до сих пор.

Вы говорите, что эти исполнители играли очень эмоциональную, экспрессивную музыку, однако, когда на экраны вышел фильм «Страннее рая», ваша трактовка персонажа, которого играет Джон Лури, осталась для многих непонятной. Этого героя не назовешь эмоциональным, он заиклен на собственной персоне. То же самое можно сказать о герое Тома Уэйтса в фильме «Вне закона». Такое чувство, что вы намеренно создаете ситуации, камня на камне не оставляющие от их самомнения и напускного хладнокровия, и показываете, что гораздо более наивные и простые персонажи могут изменить этих людей. Согласны ли вы с подобной трактовкой ваших филь-

мов, и если да, то почему вас интересуют именно такие герои и ситуации?

Какие? Извините, я немножко отключился. (Смех в зале.) Мне не кажется, что персонаж Джона Лури начисто лишен эмоций. Он пытается быть хладнокровным, бесчувственным, но это никого не обманывает. В каждом интервью мне приходится повторять, что, сняв фильм и выпустив его в прокат, я больше никогда его не пересматриваю. Не люблю оглядываться назад. Я даже обсуждать свои фильмы не люблю! (Смех в зале.) Так что мне придется порыться в памяти, потому что привычки пересматривать собственные фильмы у меня нет.

Насколько я помню, герою Джона Лури не чужды человеческие слабости: он не может скрыть свои чувства, и когда Ева уезжает, он огорчен, несмотря на то что вел себя с ней не лучшим образом. Но он не хотел, чтобы она уезжала. Это очень человеческое противоречие, это слабость, которую он скрывает, но не может скрыть. Все эмоции у него на виду. То, что я говорю, как-то соотносится с вашим вопросом? (Смех в зале.)

Безусловно. Мне кажется, наши мнения совпадают.

Давайте поговорим о бейсболе.

Я не знаток бейсбола.

Бейсбол — самая прекрасная игра на свете. (Смех в зале.) Да-да. В этой игре есть что-то от буддизма. Мне не нравится американский футбол. Это скучная, нелепая и очень предсказуемая игра. А бейсбол прекрасен. В него играют на бейсбольном поле¹. (Смех в зале.)

Я видел пару фильмов про бейсбол.

¹ В оригинале реплика звучит гораздо смешнее, поскольку бейсбольное поле называется по-английски «diamond», то есть букв. «алмаз, бриллиант».

По-моему, крикет — это полная чушь. (Смех в зале.) Мне нравится смотреть крикет; перерыв на чай — совершенно замечательная вещь. (Смех в зале.) Все это очень классно, но смысла игры я не понимаю. Очень давно мои друзья из *The Clash* пытались объяснить мне, в чем он заключается, но я ни слова не понял из того, что они говорили.

И все же давайте от спорта перейдем к Уильяму Блейку и Роберту Фросту. В фильме «Вне закона» герой, которого играет Роберто Бенини, часто цитирует Фроста, а в «Мертвеце» немало цитат из Уильяма Блейка. Вы интересуетесь поэзией? В кино не часто встретишь персонажей, которые то и дело цитируют стихи.

Это точно. Если вы зайдете в бар в каком-нибудь американском городке и в разговоре оброните слово «поэзия», наверняка будете битым. (Смех в зале.) Но я считаю поэзию мощным, прекрасным видом искусства; язык меняется во многом благодаря поэзии. Данте — представитель хип-хоп-культуры своего времени, потому что он писал на просторечном итальянском, а в то время это было неслыханное дело; тогда писали на латыни, Петрарка писал на высоком итальянском, а Данте использовал язык улицы. Поэты так или иначе всегда опережают время — благодаря языковому чутью и особому отношению к миру.

Язык — вещь довольно абстрактная; есть особый поэтический код, со всеми его нюансами и многозначностью. Язык музыкален. В языке чего только нет. Поэзия — редуцированная проза, в этом смысле она математична, или предельно абстрактна. Многие поэты не получают общественного признания; они пишут не ради денег. Уильям Блейк, например, — только его первая книга стихов была опубликована официально. Всю оставшуюся жизнь он сам издавал свои книги, и все это время никто не интересовался его творчеством. В похо-

жей ситуации находятся очень многие поэты. Поэты для меня пророки, которые всегда стоят вне закона. Не знаю. Мне нравится поэзия. Черт, я люблю поэзию, кому-то это не нравится? (Смех в зале.)

Поговорим о «Кофе и сигаретах». Вы сняли пять короткометражек, в центре которых — люди, беседующие за чашкой кофе.

Только не надо обсуждать мои короткометражки! (Смех в зале.)

Вы как-то говорили, что, когда у вас их накопится достаточное количество, вы объедините их в полнометражную ленту. Вы еще не отказались от этих планов?

Нет. В следующем году я собираюсь снять еще несколько короткометражек. Но с этим проектом я особенно не спешу. Я уже выбился из графика, потому что изначально я хотел снимать одну или две ежегодно, а в результате за последние четыре года не снял ни одной. Идея была в том, чтобы снимать короткометражки, которые могут существовать в качестве самостоятельных картин, но если я объединю их, там обнаружатся переклички: диалоги выстроены очень похоже, сюжет один и тот же, все фильмы сняты одинаковым образом, очень просто. Я использую общий план; если в сцене участвуют два героя, то я даю средний план обоих актеров, средний план каждого в отдельности и съемку сверху, которую можно использовать при монтаже диалогов.

Так что все эти фильмы сняты очень просто, и поскольку способ съемки у меня уже отработан, это дает полную творческую свободу. Я уже воспринимаю их как мультфильмы. После работы над полнометражными лентами, где все должно быть более тщательно спланировано, снимать короткометражки — одно удовольствие. Мне нравится работать над ними. Это очень забавные фильмы, актеры могут импровизировать сколько угод-

но. Им не нужно пытаться выглядеть правдоподобно, не нужно выстраивать роль, как в художественном фильме. Для меня это своего рода развлечение. Обязательно сниму еще несколько. Когда-нибудь я выпущу их как единый цикл, но пока не могу сказать, когда это произойдет.

Вы, по-видимому, пишете роли для конкретных актеров и подчас умело обыгрываете особенности характера каждого из них. Как вы выбираете актеров для своих картин и обсуждаете ли вы с ними реплики?

В первых фильмах я снимал своих друзей и, можно сказать, до сих пор продолжаю это делать. Я всегда сначала придумываю не сюжет, а героев, и многие критики считают, что это очень заметно, потому что в моих фильмах почти нет сюжета, — хотя мне кажется, что они не правы. Но сюжет действительно не так важен для меня, как герои. Я начинаю с того, что перебираю в уме актеров, с которыми знаком лично, или актеров, роли которых я хорошо знаю, и стараюсь найти тех, у которых есть какие-то черты, или особенности игры, или что-то такое, из чего можно было бы сделать персонаж. Какие-то качества при этом приглушаются, а какие-то, наоборот, преувеличиваются. Для меня создание образа — это всегда сотрудничество с актерами.

Еще одна вещь, которая мне очень нравится, — это когда мы репетируем с актерами сцены, которых нет в сценарии и которые не войдут в фильм. Таким образом я помогаю актерам войти в роль; для меня хорошая игра — это прежде всего умение реагировать. Я не очень люблю театр, потому что намерения актеров кажутся мне слишком явными. Актеры знают, в чем заключается замысел той или иной сцены, и пытаются реализовать этот замысел. Но это театр, а в реальной жизни, когда вы вчетвером сидите за столом, невозможно заранее знать, кто сейчас начнет говорить. Здесь нет никакого сцена-

рия. Если вы научили актера уверенно импровизировать, тогда его персонаж будет естественным образом реагировать и в сцене, которая войдет в фильм.

Актеры очень разные. Николас Рэй как-то сказал мне: «Нет единого метода работы, который подходит для всех актеров, а тот, кто утверждает обратное, — мешок с дерьмом». Это его слова, сам я обычно так не выражаюсь. *(Смех в зале.)* Так что единственный способ — это индивидуальный подход к каждому актеру, в каждом конкретном случае нужно понять, как работать с этим актером, как достичь настоящего сотрудничества. Каждый раз все происходит по-другому. У каждого актера свои сильные стороны. Кто-то блестяще импровизирует, а кому-то нужен план, таким актерам проще работать с уже написанным диалогом.

Мне нравится репетировать, потому что во время репетиций не бывает ошибок, на репетициях еще не знаешь, что правильно и что неправильно. Какие-то вещи годятся или помогают лучше понять образ героя, а те, что не годятся, тоже важны, потому что они в итоге приводят к верному решению. Я не из тех режиссеров, которым нужно, чтобы актер придерживался текста и делал то, что написано. Это не мой стиль работы. Я хочу, чтобы мы с актерами работали вместе; и каждый актер, с которым я решаю сотрудничать, выводит нашу работу на такой высокий уровень, о котором я и мечтать не мог. Если этого не происходит, значит, что-то идет не так. Я выполняю роль штурмана, пытаюсь так направить наше сотрудничество, чтобы оно принесло достойные плоды. А плоды я люблю. *(Смех в зале.)* Люблю вишни, бананы. *(Смех в зале.)* Бедняга Джефф Эндрю, он не знал, во что ввязался. *(Смех в зале.)*

Да нет, я догадывался. *(Смех в зале.)* Давайте поговорим о «Таинственном поезде». Это еще один фильм-трилогия. Но мне кажется, что здесь вы использовали три различных жанра — мелодраму, мистический фильм

и триллер, — хотя ваши фильмы все равно не вписываются в рамки какого-то одного жанра. Как вы относитесь к жанру?

Когда я писал сценарий «Таинственного поезда», я вообще не думал о жанрах в кинематографическом смысле. Я думал скорее о литературных формах; в то время мне очень нравился Чосер и вообще крупные произведения, состоящие из отдельных небольших историй. Меня привлекала идея одновременного развития нескольких сюжетов. Мне сложно ответить на ваш вопрос, потому что я тогда действительно не думал ни об одном из упомянутых вами киножанров, хотя я прекрасно знал итальянские фильмы, состоящие из нескольких миниатюр, — что-то вроде романтических комедий. В японском кино есть традиция снимать фильмы о призраках, состоящие из нескольких новелл; хотя я об этом даже не задумывался до сегодняшнего дня, а сейчас благодаря ему понял *(показывает на Джеффа Эндрю и говорит глухим старческим голосом)*: «Да, я отсылаю зрителя к жанру мистического фильма...» *(Смех в зале.)*

Мне очень нравится эта форма. Я обыгрывал события, происходящие в одно и то же время с героями, которые находятся в одном и том же месте, но при этом не сталкиваются друг с другом; и все же они связаны между собой мелкими сюжетными линиями — например, посыльный и ночной портье, выстрел, то, что они находятся в одном и том же отеле, что мы видим, как они идут по одним и тем же улицам. Но все это я взял скорее из литературных, чем из кинематографических жанров.

Это очень сложный фильм, в нем важны детали. Например, зрители видят Стива Бушеми только в последнем эпизоде, но на самом деле он присутствует уже в первом эпизоде — там его можно заметить, когда мимо него проходит японская парочка. Он косвенно упомина-

ется и во втором эпизоде. Наверное, это была адская работа — объединить все в одно целое. Как вам это удалось?

Это было забавно. Мне было интересно писать сценарий, где второстепенный персонаж, о котором ничего не известно, может по ходу действия появиться снова и стать главным героем. Все это походило на головоломку, правда не слишком сложную, но мне было интересно попытаться собрать картину из разрозненных фрагментов.

Что повлияло на выбор городов в фильме «Ночь на Земле»?

Честно говоря, я написал сценарий для другого фильма, но не мог снять его в силу обстоятельств, которые меня очень огорчили, тогда в силу определенных причин я чувствовал себя обманутым и вот решил: «К черту все это, надо быстро написать другой сценарий». Я написал сценарий «Ночи на Земле» дней за восемь и постоянно ловил себя на мысли, что у меня много друзей, с которыми я хотел бы поработать или просто увидеться, и что этот сценарий я пишу только для того, чтобы иметь возможность встретиться с ними. Среди них были Роберто Бенини, Исаак Де Банколе, все финские актеры и Джина Роулендс. Так что выбор городов определялся на самом деле актерами, с которыми я хотел работать, или людьми, с которыми хотел повидаться. Я ничего не планировал заранее; просто решил снять фильм, потому что был страшно расстроен неудачей с предыдущим проектом.

Но в каждом эпизоде отражены культурные особенности страны, в которой происходит действие. В фильме показан типичный финский характер, замкнутый и угрюмый; в итальянском эпизоде вы подчеркнули не только влияние католической церкви, но и подхватили тра-

диции итальянской комедии; в нью-йоркском эпизоде вы дали смешение культур и агрессию. Это было задумано изначально или получилось само собой?

Это происходит, как только ты говоришь себе: «Хочу поработать с этими финскими актерами». Прибавьте сюда мои впечатления от Хельсинки и Финляндии в целом, и получится та самая атмосфера, в которую я погружаюсь, когда пишу сценарий. Мне нравятся города, они для меня все равно что любовницы. Меня привлекают многие города, в которых я бывал, и очень часто это места, которые большинству людей совершенно не нравятся. Я люблю Детройт и Гэри, штат Индиана, а другие люди бегут оттуда, как от чумы. Города становятся персонажами моего фильма, несмотря на то что мы видим их только из окна такси; атмосфера, краски, освещение в каждом городе свои, и они по-разному влияют на людей, которые там живут, и на то, что ты чувствуешь, находясь там.

Все это очень важно, но, как вы уже говорили, постоянно снимать из окна такси — а в фильме чередуются кадры, снятые из окна машины, и панорамные планы городов — это невероятно сложно. Уверен, вам пришлось потрудиться, чтобы этот способ съемки воспринимался естественно.

Это был полный бред. Я написал сценарий очень быстро и все время говорил себе: «Снять такой фильм очень просто, много времени не займет». А перед началом съемок я внезапно осознал: «Боже, мы же будем снимать в четырех разных странах, в пяти городах, и все время в машине!» Снимать в салоне автомобиля очень тяжело, и каждый, кто хоть раз снимал сцену в машине, посоветует никогда этого не делать.

Актеры были фактически заперты в автомобилях, потому что снаружи было ограждение, на котором мы размещали световое оборудование. Если кому-то из акте-

ров срочно нужно было в уборную, начинался настоящий кошмар. Время от времени приходилось опускать окна в машине и передавать актерам бутерброды, чтобы они не умерли с голоду. *(Смех в зале.)* В общем, съемки в машине еще то развлечение.

Как-то раз, во время съемок в Хельсинки, когда мы тащили автомобиль на буксире, трос порвался, и машина с актерами встала прямо на трамвайных рельсах, и тут как раз подходил трамвай. Финны кричат нам по рации *(имитирует финский акцент)*: «Черт, нас же сейчас раздавят — так и подышать, что ли?» Пришлось бежать и уговаривать водителя трамвая остановиться. Даже чисто физически в машине снимать очень тяжело.

Главным оператором был Фред Элмс. В некоторых кадрах, когда машину тащили на буксире, мы вынимали из нее двигатель и помещали на его место камеру. Фред сидел на капоте, снимал, иногда использовал диоптр — прибор, который позволяет сделать в кадре две фокусировки, — а на улице было минус четырнадцать. Нам пришлось всю ночь снимать на холоде. Так что это был не такой простой фильм. Я заблуждался, когда говорил себе: «Ничего сложного — небольшие истории, несколько героев...» Это был адский труд.

Однажды в Италии нас остановили, потому что мы ехали мимо американского посольства на увешанной аппаратурой машине, которая больше напоминала оружийный лафет. Полиция задержала машину, у нас потребовали паспорта. А паспорта наши, разумеется, были в гостинице, поэтому каждому пришлось объяснять парнишке-итальянцу, который работал на фильме: «Значит, открываешь шкаф, там на полке лежит зеленая сумка... нет, не в этой сумке, под ней лежит красный пакет, посмотри в нем...» Часов через пять парень возвращается и говорит *(имитирует итальянский акцент)*: «Я принес паспорта!»

Это был сумасшедший дом. Как-то мы снимали на выходных и попросили этого парнишку-итальянца: «По-

жалуйста, сделай ксерокопии этого списка». Он ушел и вернулся часов через девять, со списками, переписанными от руки. *(Смех в зале.)* Я его спрашиваю: «В чем дело?» А он отвечает *(имитирует итальянский акцент)*: «Потому что не было места, где делать копия. Все закрыто, выходной. Теперь я делать для вас копию». *(Смех в зале.)* Таких вот дурацких происшествий на съемках было множество. Фред Элмс часто использует разные полупрозрачные ткани в качестве фильтров, чтобы достичь определенных световых эффектов, и часто для этих экспериментов он использует очень дорогие чулки. Как-то раз в Париже, увидев магазин дорогого белья, он тащит меня туда, спрашивает у продавщицы: «Можно взглянуть на эти чулки? И принесите, пожалуйста, побольше таких же». Девушка очень удивилась, а Фред показывает мне чулки и говорит: «Джим, как тебе вот эти? Мне кажется, получится красиво». *(Смех в зале.)* Французские продавщицы, которые нас обслуживали, наверное, думали про себя: «Странные эти американцы...»

Трудно было работать с иностранными актерами?

Самое удивительное, что нет. Я немного понимаю по-итальянски и довольно неплохо — по-французски; по-фински я не понимаю ни слова, но перед съемками, написав диалоги, я предварительно поработал над ними вместе с актерами и переводчиком. Актеры-финны знали английский, и мы могли обсудить с ними нюансы перевода — например, удостовериться, что это язык, на котором говорят в рабочей среде, и что в этом смысле все реплики переведены точно. Мне уже приходилось работать с иностранными актерами — в «Таинственном поезде» снимались японцы. Как ни странно, трудностей у меня не возникло.

Из Японии я привез с собой кучу видеокассет с японскими фильмами, которых в Штатах не достать. Естественно, они были без субтитров. Если вы посмотрите

фильм Одзу без субтитров, то, поверьте мне, вы поймете, что чувствуют герои. Ник Рэй сравнивал актерскую игру с игрой на фортепиано: «Диалоги — это аккомпанемент, а мелодия — она во взгляде». Речь очень важна, но это не единственный способ понять чувства героев. Актеры очень многое выражают незначительными жестами, взглядами — в общем, не только словами. Поэтому у меня не было проблем в общении с иностранными актерами.

Многие были удивлены, посмотрев вашего «Мертвеца»: никаких городских пейзажей, как в ваших предыдущих фильмах, действие разворачивается в прошлом, сюжет имеет более линейную структуру. Вы чувствовали, что двигаетесь в новом направлении и сознательно пытаетесь снять фильм, который будет отличаться от ваших предыдущих картин?

Я действительно делал то, чего никогда раньше не делал, — фильм, действие которого перенесено в прошлое. К тому же в «Мертвеце» пейзажи являются полноправными героями фильма. Очень сложно было ездить на фургонах с лошадьми и реквизитом и искать для съемок место, где не было бы видно шоссе, телеграфных столбов и так далее. Съемки этого фильма были делом утомительным, даже чисто физически.

Фильм отличается от всего, что я снимал раньше, но в то же время все, что я делаю, основано на интуиции, и этот фильм — не исключение. На каждом новом фильме я многому учусь. Возможно, однажды я пойму, как надо снимать кино, а может быть, и нет. Когда Куросаве было уже за восемьдесят, он сказал: «Я продолжаю снимать кино, потому что до сих пор пытаюсь понять, как же все-таки это правильно делать». Если в какой-то момент понимаешь, что знаешь об этом все, не стоит больше этим заниматься. Но я закончу снимать раньше, потому что не хочу знать абсолютно все.

В «Мертвеце» затрагивается тема смерти, в этом фильме много насилия — всего этого тоже нет в моих ранних фильмах.

Эти темы вы развиваете в фильме «Пес-призрак: путь самурая»; вы берете иную этическую систему и пытаетесь сопоставить ее с современными западными идеями. Чем вас привлекают эти мировоззрения?

Я не отношу себя ни к одной из официальных религий, потому что мне кажется, что их очень часто используют для контроля над людьми, а мне это не внушает доверия. Но в то же время мне интересны различные религиозные философии и вещи, относящиеся к духовной сфере, потому что мне кажется, что мы не так уж много знаем о жизни, а многих вещей просто не понимаем.

Я сейчас немного отклонюсь от темы. Знаете, мне кажется очень забавным, что люди упорно пытаются изучить язык дельфинов. Представьте себе типа, со всей этой многомиллионной аппаратурой и компьютерами, и вот он сидит и пытается расшифровать, о чем же говорят дельфины. А тем временем дельфин подплывает к нему и говорит по-английски: «Хочу рыбы». Животные могут легко освоить наш язык, поэтому мне кажутся странными все эти наши усилия. Мы просто не там ищем ответы на свои вопросы. Некоторые насекомые могут общаться, находясь на огромном расстоянии друг от друга. А людей это, похоже, совершенно не интересует. Правда, я не знаю, как все это связано с вопросом. «Хочу рыбы». (Смех в зале.) Дельфинам не надо платить за жилье, им не нужна страховка. Они едят, играют, спариваются, путешествуют, разговаривают друг с другом. Мне кажется, у них более высокий уровень развития.

В «Мертвеце» двух помощников шерифа зовут Ли и Марвин. Вы можете объяснить выбор этих имен?

А двух убийц зовут Уилсон и Пикетт¹. (Смех в зале.) Я большой поклонник Ли Марвина. Ли и Марвин — вместе получается Ли Марвин, понятно? Это дань уважения Ли.

Вы, кажется, являетесь членом какой-то неофициальной организации?

Да. Вообще-то это тайное общество. Оно называется «Сыновья Ли Марвина», и я его действительный член, хотя у меня нет сейчас с собой членского билета. Мы восхищаемся Ли Марвином. Он был великим актером и, наверное, прекрасным человеком. Мне не удалось встретиться с ним лично, но я говорил со многими людьми, которые знали его. Сэм Фоули был его хорошим приятелем, Джон Бурмен — тоже.

После «Мертвеца» вы сняли «Год лошади», документальный фильм о концертном туре Нила Янга и его группы. Почему вы заинтересовались этим проектом?

Нил делал музыку к «Мертвецу», а потом попросил меня снять клип на его песню «Big Time». Я снял видео на пленку «Супер-8», Нилу очень понравилось, что над клипом работали всего два человека — я и Ларри Джонсон, мы снимали на небольшие камеры, и Нил одобрил клип. Во время съемок он спросил: «Почему никто не снимает фильмы на такую камеру?» Пару месяцев спустя он позвонил мне и сказал: «Хочешь снять фильм в духе того видео, которое мы сделали?» Я спросил, какова продолжительность будущего фильма, на что он мне сказал: «Послушай, когда я сажусь писать песню, я не думаю о том, какой длины она будет!» (Смех в зале.)

А потом он сказал мне: «Знаешь, я тебе заплачу, просто попробуй отснять немного материала и посмотри,

¹ Пикетт Уилсон (1941–2006) — американский ритм-энд-блюзовый и рок-н-рольный музыкант и исполнитель.

понравится тебе или нет. Если да, то мы продолжим работу, а если нет, то я спокойно положу его на полку». Как я мог отказаться от такого предложения? Я спросил, когда он планирует начать, и он сказал: «Через полторы недели мы едем в турне, увидимся во Франции». За полторы недели мы подготовили все оборудование и снимали во время турне, в течение двух или трех недель. Это было настоящее приключение, потому что у нас даже не было с собой карты. Где еще найдешь такого продюсера, как Нил Янг, который говорит тебе: «В общем, можешь снимать все, что хочешь, а там разберемся. Может быть, круто получится». (Смех в зале.)

Я всегда мечтал о таких съемках. Мы просто шли и снимали все, что хотели, и надеялись, что получится круто. Потом мы несли отснятый материал в монтажную, и Джей Рабиновиц, с которым я постоянно работаю, экспериментировал с пленкой, он хотел, чтобы материал сам подсказал нам, что из него можно сделать. У нас не было никакого плана или сценария, под который мы подгоняли бы материал. Мы просто прислушивались к материалу, и в результате получился фильм, который не является в полной мере ни документальной картиной, ни концертной записью.

Но съемки прошли очень весело, и мне кажется, что он удался именно потому, что небрежный, «сырой» стиль съемки как нельзя лучше сочетается с музыкой, которую играет группа Нила Янга. Кстати, в то время у моей собственной компании были некоторые проблемы, и это очень угнетало меня. Я был подавлен, не мог начать работу над очередным фильмом или над новым сценарием, так что эти съемки, можно сказать, спасли меня. Подарок судьбы.

Как у вас родился замысел «Пса-призрака»?

Все началось с моего желания поработать с Форестом Уитакером. Как-то я шел в фотолабораторию с пленкой «Супер-8» — видимо, я занимался монтажом «Года лошади» или клипом Нила Янга — и встретил Фореста, мы

познакомились. Потом я еще пару раз случайно встречал его, мы общались. Еще когда мы познакомились, он сказал: «Слушай, если у тебя будет роль для меня, дай знать. Я бы хотел поработать с тобой». Этот актер не выходил у меня из головы, мне запомнились некоторые его качества, которые проявлялись не столько на киноэкране, сколько в общении с ним.

Меня очень тронуло то, как он сыграл Чарли Паркера в фильме «Птица». Я считаю, что он великолепно сыграл эту роль, хотя сам я очень люблю бибоп и мне не понравилось, как в фильме изображена жизнь Птицы. Как можно снять фильм о Паркере и при этом ни слова не сказать о Майлзе Дэвисе? Очень многое в этом фильме показалось мне странным. Наследники Майлза, наверное, не разрешили использовать его имя в фильме. И правильно сделали.

Обычно режиссеры обращают внимание на мягкость, нежность, ранимость, которые есть в характере Фореста, его берут на роли симпатичных, добрых героев. Мне тоже нравятся эти его качества, но у него есть и совершенно иные стороны — взять хотя бы его внешность. В ней заложено куда больше; и мне хотелось, чтобы он проявил все свои качества. И я задумался о том, как этого добиться. Он должен быть воином или наемным убийцей — что-то такое. И тогда мне в голову пришла мысль о самураях, потому что в восточных культурах воспитание воина имеет еще и религиозную сторону. Взять, например, монахов из Шаолиня — им нет равных в боевых искусствах, хотя они прежде всего священнослужители. Они — просвещенные духовные учителя, но физическая сторона дела тоже входит в их компетенцию. И я решил придать характеру главного героя некую глубину.

Помогла мне и книга «Хагакурэ» — текст, написанный старым самураем в пятидесятые годы восемнадцатого века. В нем изложены жизненные правила и философия самурая. В этой книге собраны самые разные вещи: от мелочей, касающихся того, какую пищу есть, как строить дом, как часто чистить оружие, до невероятно глубо-

кой философии дзен. Все это присутствует в книге, текст постоянно перескакивает с одного на другое.

Потом я начал записывать разные интересные идеи. Меня интересовал процесс упадка нью-йоркских преступных кланов, потому что я жил в Маленькой Италии, прямо напротив меня находилась «штаб-квартира» семьи Гамбино. В конце семидесятых — начале восьмидесятых, когда они уже вышли из тени, я постоянно встречал их на улице: Джона Готти, Сэма «Быка» Гравано, Нила Деллакоче и других важных особ.

В связи с ними у меня появились кое-какие идеи. Про голубей я подумал, потому что в соседней со мной мансарде жил старый итальянец, и у него всегда была голубятня. Он умер незадолго до того, как мы начали снимать фильм, и его птиц кто-то забрал. Я часто смотрел, как он выпускал своих голубей, в этом была особая красота. Иногда, субботним утром, я просто сидел у окна и следил за голубями, они оказывались то в тени, то на свету, становились то белыми, то черными: белыми — черными... Это мне очень запомнилось. Я собирал и собирал разные впечатления, а потом попытался создать из этих разрозненных деталей цельную картину.

Самурайский фильм Мельвиля¹ как-то повлиял на вашу ленту?

¹ Мельвиль Жан-Пьер (наст. фамилия Грумбах, 1917—1973) — французский независимый режиссер и сценарист. Псевдоним Мельвиль взял себе в честь любимого американского писателя, автора «Моби Дика». После Второй мировой войны Мельвиль стал одним из первых независимых режиссеров во Франции, ему принадлежала собственная киностудия, в которой он выступал во всех возможных киноипостасях — от продюсера до монтажера. Мельвиль был первым французским режиссером, широко использовавшим натурные съемки. В поговорку вошла и его любовь к различным аксессуарам — красивому оружию, предметам гардероба и особенно к шляпам. Фирменно-мельвильевскими актерами стали Ален Делон, Жан-Поль Бельмондо и Лино Вентура. Полудокументалистский стиль Мельвиля во многом определил кинематограф французской новой волны. В вопросе речь идет о его фильме 1967 года «Самурай».

Он, безусловно, вдохновил меня. В «Псе-призраке» я использовал не столько общую форму этого фильма, сколько отдельные детали из него. У Мельвиля киллеры всегда носят белые перчатки монтажера. Это шутка, понятная лишь им двоим — режиссеру и монтажнику; видимо, подразумевается, что монтаж на корню убивает фильмы Мельвиля. Поэтому в «Псе-призраке» Форест тоже надевает белые перчатки. Но в картине есть цитаты и из других фильмов. Мои любимые самурайские фильмы всех времен и народов — это «Самурай» и «Рожденный убивать» Судзуки. Я несколько раз цитирую эти фильмы.

Еще одним источником вдохновения стал для меня «Дон Кихот». В этой книге похожая ситуация: главный герой — чудака, следующий устаревшему кодексу чести, который давно уже никто не признает. Кроме того, можно указать на книги, по которым сделан фильм «В упор» — их написал Ричард Старк, главного героя там зовут Паркер, — я зачитывался ими, когда был подростком.

Конечно, нельзя не упомянуть «Расёмон» и в целом изображение самурайской культуры в фильмах Куросавы. «Франкенштейн» Мэри Шелли тоже сыграл свою роль. Еще музыка. У бибоба и хип-хопа есть что-то общее. Чарли Паркер мог играть соло совершенно не так, как это было принято в его время, но он обязательно включает в свое соло элементы стандарта. Он не дает стандарт сам по себе, но постоянно отсылает к нему, вплетает его в совершенно новую, ни на что не похожую композицию. В хип-хопе «минусовка» тоже представляет собой набор чужих мелодий, которые в сочетании дают новую композицию. Раньше, когда я писал сценарии и у меня возникало искушение включить в них цитату из другого фильма или книги, я всегда отказывался от этой мысли, потому что это был чужой материал. На этот раз я поступил по-другому, и мне кажется, что на мое решение прежде всего повлияла музыка.

Наверное, это было связано с тем, что вы работали с RZA?

Да, потому что даже перед тем, как начать писать сценарий, когда все, что у меня было, сводилось к набору разрозненных идей, я думал, что RZA был бы идеальным композитором для этого фильма. К счастью, мне удалось уговорить его. Он и нас заставил работать в духе хип-хопа. Нил Янг на «Мертвеце» работал совершенно по-другому. Нил импровизировал прямо по ходу фильма, фиксируя свою непосредственную реакцию на развитие действия. Когда потом мы с Нилом пытались наложить некоторые фрагменты саундтрека на другой видеоряд, все волшебство этой музыки терялось. Что-то очень важное бесследно исчезало, поэтому мы решили оставить все так, как сделал Нил.

RZA работал по-другому. Он посмотрел черновой монтаж, который мы сделали на «Авид», пропал недели на три, а потом неожиданно позвонил и сказал: «Йоу, у меня есть музыка, есть пленка. Жду тебя в три часа ночи на углу Тридцать восьмой и Бродвея. Я буду в фургоне с тонированными стеклами». Прихожу я туда, сажусь в этот фургон, RZA протягивает мне неподписанную цифровую кассету и говорит: «Йоу, зацени, я тут понаписал какого-то говна». Я его спрашиваю: «Есть какие-нибудь пожелания насчет того, что куда поставить?» — «Нет, парни, это уж вы решайте сами, это хип-хоп — режьте, меняйте, переставляйте, сливайте, разводите. Держи, тут несколько треков».

За два с половиной месяца я получил от него три таких кассеты, этот парень гений. Я очень его уважаю. Он принес мне кучу невероятной музыки, и в конце концов я понял, что не смогу включить все эти треки в фильм, иначе он просто утонет в музыке. Но RZA научил меня работать в своем стиле, точно так же, как это в свое время сделал Нил. Нил сказал: «Хочу импровизировать прямо под фильм». А у RZA был другой стиль

работы: «Я делаю хип-хоп, вы играйте с этими треками, крутите-вертите их, как вам нравится». Я многому научился у обоих музыкантов. RZA сделал замечательную, невероятную музыку.

Вопрос № 1 (из зала): *Ваши впечатления от работы с Робертом Митчумом в «Мертвеце»?*

Роберт Митчум — актер, который не любит импровизировать, ему надо было иметь на руках все диалоги хотя бы за несколько дней до съемок. Я немного нервничал, потому что, черт побери, это же сам Роберт Митчум, один из моих любимых киноактеров. Но он оказался очень скромным, умным человеком, с отличным чувством юмора, для меня было большой честью работать с ним. Иногда возникали очень забавные ситуации. В одной из сцен он должен был стрелять из дробовика. Я знал, что у него есть небольшая коллекция пистолетов, и подумал, что он интересуется оружием. Поэтому я достал несколько старинных дробовых ружей, чтобы он сам выбрал, какое ему больше нравится, положил их в багажник и отправился из Лос-Анджелеса в Санта-Барбару, где живет Митчум.

Дверь мне открыла его жена. Я прошел в гостиную и разложил ружья на ковре, чтобы Митчум мог как следует их рассмотреть. Когда он вошел, его первой фразой было: «Что за черт?» Я сказал: «Ну, я хотел, чтобы вы сами выбрали ружье, с которым будете сниматься». — «Какого дьявола я должен что-то выбирать? Ты режиссер, ты и выбирай!» А я целый день убил на то, чтобы достать эти ружья, все разузнать про них, приехать к нему. Я спрашиваю: «Так вам все равно, с каким ружьем сниматься?» А он: «Я ведь в нескольких сценах должен носить это чертово ружье, да?» Я отвечаю: «Да». Тогда он говорит: «Отлично, какое из них самое легкое?» (Смех в зале.)

Когда мы снимали сцену, в которой Митчум разговаривает с тремя убийцами, то он в течение всей сцены

либо стоял и обращался к ним, склонившись над столом, либо стоял прямо. Я снимал, менял объективы, пробовал разные форматы. В какой-то момент он запутался, не понял, какой момент мы переснимаем, и спрашивает: «Черт, Джим, ты не помнишь, я был в пассивной позиции или у меня все стояло?» Я говорю: «Все стояло». А он мне: «Какой же я молодец!» (Смех в зале.) Говорю вам, это замечательный человек.

Вопрос № 2: *Какое влияние оказал на вас Вим Вендерс?*

Я бы не стал особо выделять Вима Вендерса среди других режиссеров, чьи фильмы мне нравятся. Его влияние на мое творчество нельзя назвать определяющим. Вим работает не так, как я, часто он вообще не пишет сценарий, а просто начинает снимать, и уже в процессе съемки у него рождается сюжет. Я работаю по-другому. Мне нравится визуальный ряд в его фильмах и многое другое, но я бы не назвал его влияние на меня первостепенным. Но он поощрял меня, он очень помог мне в начале моей карьеры: подарил неотснятую киноплёнку и всегда был готов поддержать. Я очень уважаю его.

Вопрос № 3: *Что вы думаете о таких фильмах, как «Четыре комнаты», «Экстази» и «Криминальное чтиво», — они построены примерно так же, как ваш «Таинственный поезд»?*

Из этих трех фильмов я видел только «Криминальное чтиво», но я знаю, что «Четыре комнаты» очень похожи на этот фильм. Об «Экстази» мне кто-то рассказывал. Должен признаться, мне льстит такое сравнение. Мне очень понравилось «Криминальное чтиво».

Вопрос № 4: *Как вам работало с Робби Мюллером?*

Мне нравилось, как он снимает, и в 1980 году я спросил Вима Вендерса, как я могу познакомиться с этим

оператором. Я тогда собирался на кинофестиваль в Роттердаме, где должны были показать мой первый фильм, «Вечные каникулы». В те времена в Роттердаме фестивальная публика жила на корабле, который стоял на якоре в местной гавани. На корабле был бар, и Вим сказал мне: «Просто поднимись на палубу, зайди в бар, Робби Мюллер будет сидеть там возле автомата с жареным арахисом».

Я приехал в Роттердам, нашел корабль, зашел в бар, и точно, Робби сидел там, возле автомата с жареным арахисом! *(Смех в зале.)* Нет, серьезно. Я подсел к нему, мы разговорились. Потом мы довольно много общались во время фестиваля, он посмотрел мой фильм. Прощаясь, он сказал: «Если захочешь поработать со мной, дай мне знать». Эти слова очень много значили для меня. Свой следующий фильм, «Страннее рая», я снимал со своим другом Томом Ди Чилло, который тогда еще работал оператором. Но потом эта работа перестала его привлекать, и когда у меня был готов сценарий «Вне закона», я сразу же позвонил Робби Мюллеру.

В Робби мне нравится то, что он начинает работу над фильмом с того, что обсуждает со мной сценарий: какова основная идея, о чем фильм, что представляют собой персонажи. Он начинает «изнутри», и это очень здорово. Я уже убедился в том, что визуальный ряд фильма можно выстроить только после того, как поймешь суть сценария: в чем суть фильма, какова его атмосфера. Потом нужно выбрать натуру. Затем мы обсуждаем освещение и цвет, решаем, какую пленку взять, каким будет общий стиль изображения. Сейчас, после стольких лет совместной работы, многое можно уже не обсуждать, мы понимаем друг друга без слов.

Робби считает себя в каком-то смысле ремесленником. Вспоминаю, когда мы снимали «Мертвеца», вся съемочная группа, включая меня, посмеивалась над Робби: «Смотрите, это сам Робби Мюллер, только не говорите ему об этом!» Он считает, что все, что ему нужно

для работы, — это объектив, пленка и свет. Когда упоминалось какое-нибудь современное приспособление, например, кто-нибудь из группы говорил, что этот кадр можно снять с «Лума-крейн», Робби спрашивал: «Что такое „Лума-крейн“?» Мне Робби напоминает голландских интерьерных художников, таких, как Вермер или де Хох. Он просто родился не в ту эпоху.

Вопрос № 5: *Многим героям ваших фильмов свойственны одиночество и меланхолия. С чем это связано?*

С тем, что мне тоже свойственны одиночество и меланхолия. *(Смех в зале.)* Это часть моей жизни; я всегда по разным причинам чувствовал себя аутсайдером — вам и в голову не придет почему. Но в то же время меня привлекает юмор, коммуникативные сбои, недопонимания со всеми вытекающими последствиями. Все это в реальной жизни идет бок о бок. Поэтому я стараюсь, чтобы эти черты присутствовали и в характере моих героев.

Вопрос № 6: *Почему многие герои ваших фильмов — иностранцы? Вам нравится смотреть на мир глазами иностранца?*

Здесь можно назвать несколько причин. Одна из них заключается в том, что Америка состоит из иностранцев. Тысячи лет на этой земле жили аборигены, а потом белые европейцы решили истребить коренное население. В моих жилах, например, течет ирландская, чешская и немецкая кровь. Америка — это смесь многих культур, и, как это ни пытаются отрицать, именно в этом и состоит ее сущность.

Другая причина в том, что мне нравится путешествовать. Особенно я люблю бывать в странах, культура которых мне абсолютно незнакома, а язык непонятен, — тогда у меня появляется большой простор для воображения. Я пытаюсь что-то понять, какие-то вещи просто

придумываю, но я уверен, что все равно понимаю их неправильно. Эта возможность дать волю фантазии — настоящий подарок для меня. Знаете, когда собаки чего-то не понимают, они делают вот так... (*Наклоняет голову набок и смотрит вопросительно.*) Иногда у меня возникает похожее чувство.

Вопрос № 7: *Как вам удается находить финансирование для фильмов, сохраняя при этом полный контроль над творческим процессом?*

Я очень упрямый человек. Я начал свою режиссерскую карьеру с твердым убеждением, что должен снимать кино так, как я считаю нужным и как считают нужным люди, с которыми я сотрудничаю. Я до сих пор не изменил своих убеждений. Меня не прельщают деньги и прочие голливудские штучки, потому что тогда мне пришлось бы снимать так, как скажут какие-то бизнесмены. Я не смог бы так работать. Поэтому мой способ поиска средств сводится к тому, что я стараюсь избегать американских вложений в мой проект, потому что это связывает режиссера по рукам и ногам и предполагает обсуждение сценария, советы по подбору актеров и прочее. Этот стиль работы не для меня. Я же не указываю бизнесменам, которые финансируют мой фильм, как им вести свой бизнес, — так почему они должны учить меня, как снимать кино? Мне очень повезло, и я нашел людей, с которыми мы прекрасно сотрудничаем.

Начиная с «Таинственного поезда», японская компания «JVC» оказывает мне большую поддержку и вкладывает средства во все мои фильмы. Немецкая «Пандора» тоже финансирует мои картины. Последние два фильма я снимал в сотрудничестве с парижской кинокомпанией «ВАС». В контрактах, которые я заключал со всеми этими компаниями, от меня не требуется даже предварительного показа черновой версии фильма. Я могу предоставить им уже готовый фильм. Но обычно я все-таки

показываю черновую версию, потому что они уважают меня, а я уважаю их. Если мне дают какие-то советы, я к ним прислушиваюсь, и порой эти советы оказываются очень полезными. А если нет, то я могу спокойно пропустить их мимо ушей. Я ни в коей мере не обязан следовать этим советам.

А все от моего упрямства. Очень часто мне предлагали финансирование на условиях, которые я не мог принять. Голливудские продюсеры обычно очень удивляются, когда им говоришь: «Я так не работаю, так что говорить нам больше не о чем, всего вам доброго». Они думают: «Господи, да кем он себя считает? Ему не нужны наши деньги, чтобы снимать фильм. Люди годами обивают наши пороги, чтобы получить такой шанс, а он взял и ушел». Да, мне приходится уходить, потому что я не могу выполнять все их требования. Если бы я в это ввязался, мне пришлось бы провести остаток дней в тюрьме, потому что я бы точно покалечил какого-нибудь типа в костюме за четыре тысячи долларов. И потом, согласившись на эти условия, я стал бы снимать плохие фильмы. Я не говорю, что я не снимаю плохих фильмов, но они плохие, потому что я сам так хочу! А когда все эти деловые проблемы вгоняют меня в депрессию, я врубаю на полную мощность «My Way» в версии Сиды Вишеза. Очень душещипательный вариант нетленки¹.

Вопрос № 8: *Повлияли ли на ваше творчество комедийные актеры?*

Конечно, очень многие. Мой любимый режиссер всех времен — Бастер Китон, он не просто комик, он великий

¹ «My Way» («По-своему») — песня Жюль Тибо, Клода Франсуа и Жака Рево, в исходной версии 1967 г. называвшаяся «Comme d'habitude»; англоязычная версия Полем Анкой и в 1969 г. стала суперхитом в исполнении Фрэнка Синатры. В фильме «The Great Rock'n'roll Swindle» (1978) исполнена басистом Sex Pistols Сидом Вишезом.

режиссер и актер. Его юмор удивительно человечен. Чарли Чаплин мне тоже нравится, но ему далеко до Бастера Китона, талант которого я безмерно уважаю.

Мне очень нравятся братья Маркс, хотя во многих фильмах братьев Маркс читается совершенно отвратительный расистский подтекст и есть еще какие-то вещи, которые меня раздражают. Я понимаю, что это дух той эпохи. Но комедийное чутье само по себе у братьев Маркс совершенно невероятное. Вспоминаю газетную статью о раковом больном, которого считали неизлечимым. Он все время смотрел фильмы братьев Маркс, и у него наступила ремиссия. Этот человек уверен, что своим спасением он обязан братьям Маркс.

Еще один прекрасный актер — это Ленни Брюс. Мне нравится итальянский комик Тото. Я люблю Криса Рока. Иногда нравится Джордж Карлин, а иногда Эдди Мерфи. Одним из величайших комедийных актеров был Ричард Прайор. Есть один фильм Стива Мартина, он называется «Мое второе Я»; это очень смешной фильм, Стив Мартин бывает невероятно смешным. Сейчас появилось очень много комедийных актеров. Задолго до того, как он начал сниматься в кино, Стив Бушеми вместе с еще одним актером, Марком Буном-младшим, выступал в нью-йоркских клубах, в Нижнем Ист-Сайде. Они делали небольшие полутеатральные-полуюмористические скетчи, настоящие шедевры.

Вопрос № 9: *Пытались ли вы перестать снимать «фильмы Джима Джармуша»?*

Знаете, я особо не анализирую собственное творчество. Меня совершенно не интересует, что такое «фильм Джима Джармуша». Я простой парень из Акрона, который учится снимать кино, я просто двигаюсь от фильма к фильму. Это не суеверие. Просто мне не нравится оглядываться назад — и в творчестве, и в жизни. Я знаю Роберта Олтмена и знаю, что он любит пересматривать

свои старые фильмы, любит показывать их знакомым. Я немного завидую ему, потому что он по-настоящему любит свои фильмы, гордится ими, они для него как дети. Я тоже отношусь к своим фильмам как к детям, просто я отправляю их в военное училище. (Смех в зале.)

Вопрос № 10: *В фильме «С унынием в лице» вы играете человека, который курит свою последнюю сигарету. А сами вы пытались бросить курить?*

Вообще-то я не считаю себя заядлым курильщиком. (Смех в зале.) Вы меня обижаете. Меня попросили сниматься в этом фильме. У Пола Остера была мысль ввести в фильм героя, который хочет бросить курить, и он обратился ко мне. Я сам написал большую часть своих реплик, но текст основывался на реальном разговоре, который состоялся у нас с Полом. А насчет того, пытался ли я бросить курить, — знаете, в кино ведь все понарошку. (Смех в зале.) Там стоит камера, актеры все делают не по-настоящему.

Вопрос № 11: *Какова судьба вашего проекта, осуществлению которого помешали съемки «Мертвеца»?*

Кое-что из него вошло в сценарий «Мертвеца», так что я не собираюсь к нему возвращаться.

Вопрос № 12: *Как вы прокомментируете тот факт, что «Мертвеца» запретили в Австралии?*

Мне все это показалось очень странным, потому что фильм запретили из-за эпизодической сцены, в которой девушка под пистолетом делает минет. Я не знаю, что они по этому поводу подумали, — в этой сцене герой идет по городу, повсюду смерть и запустение, следы губительного воздействия цивилизации. Меня удивляет, что кто-то мог подумать, будто фильм все это оправ-

дывает. Мне и в голову не могло прийти, что «Мертвеца» могут воспринять как фильм, пропагандирующий оральный секс под угрозой оружия. (Смех в зале.)

Вопрос № 13: Чем вам так нравятся фильмы Аки Каурисмяки?

Это один из моих любимых режиссеров. Мне очень нравятся его фильмы. Мне нравится их простота. Мне нравится их сдержанный юмор и грусть. Этот режиссер постоянно ограничивает себя, и в этом его сильная сторона. Я сам пытался этому научиться. Фильмы Каурисмяки кажутся мне очень трогательными.

В одном из его фильмов, «Ариэль», парень с девушкой лежат в постели и курят после секса. Девушка спрашивает: «Это значит, что ты будешь любить меня вечно?» И парень отвечает: «Да». (Смех в зале.)

Восток и Запад

Крис Кэмпбелл / 2000

Сокращенная версия интервью была опубликована: Dazed & Confused, № 64, 2000, April. Печатается с разрешения автора.

Как родился замысел фильма «Пес-призрак»?

Точно не могу сказать, потому что я все делаю наоборот. У меня была какая-то смутная идея, но по-настоящему все началось с моего желания поработать с Форестом Уитакером. Я стал придумывать героя, через которого Форест мог бы показать качества, которые я очень ценю в нем. Прежде всего это сочетание мягкости и суровости в его характере. Так что все началось с образа главного героя. Я решил, что это должен быть воин, в котором вместе с тем очень сильно духовное начало, — таким образом, Уитакер сможет раскрыть обе стороны своего характера. Я вспомнил о самурайской культуре. В отличие от западных воинов, которых обучали только военному делу, восточные воины, в том числе и самураи (точнее, китайские монахи из Шаолиня), являются к тому же священниками и учителями. Хотя самураи — не священники, их воспитание включает в себя духовное совершенствование. Все это очень заинтересовало меня. Потом я решил, что главным героем будет этаким современный Дон Кихот, человек, который соблюдает древний, давно забытый кодекс чести. Я начал записывать интересные мысли, как это обычно делаю, и в конце концов собрал их воедино и стал смотреть, что из этого можно сделать.

Ваше знакомство с RZA, автором саундтрека к фильму, состоялось уже позже?

Я думал, что RZA был бы идеальным автором музыки, еще до того, как сел писать сценарий. Но проблема заключалась в том, что я не был знаком с RZA. И только когда фильм был уже снят, мне удалось его найти, показать ему черновую версию фильма и уговорить его сотрудничать. Не знаю почему, но он согласился.

Сюжет вашего фильма похож на истории, которые можно встретить в текстах Wu Tang Clan.

Интересная мысль. Мне нравились Wu Tang с момента их возникновения. Я люблю смешение стилей, мне нравится их увлечение фильмами о боевых искусствах. Они обращаются к восточной философии, и RZA тоже. Как-то раз в разговоре со мной он заметил: «Знаешь, мои песни немного похожи на фильмы, а твои фильмы — на песни». Мы считаем, что наше сотрудничество дало хороший результат. Хотя мы занимаемся очень разными вещами, мы тем не менее хорошо понимаем творчество друг друга и в наших мировоззрениях очень много общего.

Такое впечатление, что темп фильма повлиял на саундтрек и музыка RZA стала более спокойной.

Да, но это впечатление обманчиво, потому что, если вы послушаете инструментальные треки RZA, где нет текстов, вы убедитесь, что некоторые из них написаны в медленном темпе. В них есть острота, но они как бы приглашают к визуализации. В них есть какой-то необычный, призрачный ритм. RZA одним из первых стал использовать сэмплы струнных инструментов, например скрипок. Сейчас все подражают RZA, вот почему он стал Bobby Digital. В его инструментальной музыке есть что-то поэтичное и кинематографическое одновре-

менно. Если вы послушаете трек Рэквона «Ice Cream», единственную старую вещь, которую мы использовали в фильме, вы услышите, что она очень медленная.

Панорамные съемки в начале очень медленно вводят зрителей в действие фильма. Очевидно, так задумано, чтобы создать ту самую призрачную атмосферу, о которой вы говорили, чтобы ввести нас в мир Пса-призрака?

Ну, я не сказал бы, что это было спланировано заранее. Мы с Джем Рабиновичем, моим монтажером, начали монтировать фильм. Мы всегда внимательно относимся к материалу, он должен сам сказать нам, что из него получится. Я знаю, это звучит странно, но все же... Я предпочитаю не втискивать материал в заранее установленные рамки, а позволить ему раскрыться. Нам очень понравилось начало фильма, где зритель знакомится с Псом-призраком. Вы смотрите на него с высоты птичьего полета, потом следуете за ним по пятам, когда он угоняет машину и едет по ночному городу. Этот мир, по которому он странствует, и образует атмосферу фильма. Если бы этот фильм снимался в крупной киностудии, там бы мне не разрешили сделать такое, говоря вашими словами, «медленное вступление», но нам сразу понравилась атмосфера этой сцены. Музыка, которую слушает Пес-призрак — это трек Killah Priest. Текст у них очень мощный, в нем отражены многие темы, которые присутствуют в фильме. Мы просто экспериментировали с материалом.

В фильме есть переклички с традиционными сюжетами комиксов. Подобно членам Wu Tang Clan, которые создают себе множество двойников и масок, у Пса-призрака тоже есть своя история, к которой вы обращаетесь в фильме. У него в прошлом была сильная душевная травма, которая заставила его пойти этим путем.

Ну да, почти как в «Бэтмене»: «Почему Бэтмен стал Бэтменом?» Вы правы, здесь присутствует этот элемент.

Но я не хотел включать в фильм всю предысторию Пса-призрака. Мы с Форестом сочинили его биографию целиком, но она не предназначена для зрителей. Мне кажется, есть что-то унижительное в том, чтобы объяснять, почему кто-то стал таким, какой он есть. Я включил в фильм только один флэшбек. Поэтому этот прием напоминает комиксы. Нам дали один намек, и это все, что мы знаем о прошлом героя. Но на самом деле мы так и не узнаем, почему он стал самураем, почему для него так важна эта книга, что изменило его жизнь. Правда, в фильме есть намеки на его прошлое. В его жилище есть портрет девушки, это часть его прошлого, но я не хотел все объяснять зрителям. Я хотел, чтобы они столкнулись с ним и вошли в его мир. В фильме есть только один флэшбек, который повторяется дважды. Когда об этом эпизоде вспоминает Пес-призрак, мы видим, что парень целится в Пса, но его убивает Луи. А по версии Луи, этот парень целился в самого Луи, и тот его застрелил. Такой вот «Расёмон».

Когда вы впервые узнали о книге «Хагакурэ»? И как она помогла вам в работе над образом Пса-призрака?

Еще до начала работы над фильмом я прочел несколько книг по этой теме; я не собирал материал для фильма, просто мне было интересно. Я прочел книгу под названием «Кодекс самурая», которую написал настоящий самурай. Еще я читал «Книгу пяти колец» и тому подобное. Когда я начал писать сценарий [«Пса-призрака»], приятель дал мне почитать «Хагакурэ», которая по форме понравилась мне больше остальных книг, потому что она состоит из небольших афоризмов, которые отделены друг от друга маленькими рисунками. Английский перевод этой книги едва ли сопоставим с оригиналом — в оригинале шестьсот или даже восемьсот страниц. Книга касается всех без исключения жизненных ситуаций, с которыми может столкнуться самурай,

там есть все — от философии до бытовых вещей: как готовить пищу, как строить дом, как часто чистить доспехи и меч. Забавно, что внешнее оформление текста в этой книге повлияло на форму моего фильма. В книге афоризмы разделены небольшими рисунками. Похожим образом я использую цитаты из «Хагакурэ», чтобы отделить друг от друга эпизоды фильма. Так что даже визуальный облик этой книги определил структуру картины.

Символ, который вы используете в фильме, тоже взят из «Хагакурэ»?

Нет. Я подбирал символы, когда писал сценарий. Тот, который использован в фильме, Форест выбрал из целого набора символов, которые мне удалось найти.

У этого символа есть какое-то особое значение?

Этот символ представляет собой изображение птиц в круге, возможно, он обозначает циклическое движение мира природы. Я не уверен, был ли это семейный герб или что-то другое. Японцы называют такие символы «монсё». Иногда их используют как семейные гербы, иногда они указывают на вассальную зависимость и тому подобные вещи. Позже, собирая материал по этой теме, я обнаружил, что монсё с изображением голубя — это символ посланника бога войны в синтоизме. Но (смеется) я узнал это уже после окончания съемок.

Какое значение имеют для вас детали?

Огромное. Я одержим деталями. Для меня важно все, вплоть до цвета пепельницы, — все, что так или иначе будет иметь значение в фильме. Монсё, которое носит Пес-призрак, — очень важная деталь. Она характеризует героя как человека, который глубоко изучил другую культуру. У меня была подборка из нескольких монсё. —

с птицами, — и я хотел, чтобы Форест сам выбрал то, которое будет носить его герой.

Чтобы для него этот символ тоже имел свое значение?

Да. И вообще, мы с ним очень многое обсуждали вместе. Мы обсуждали, какие вещи будут в жилище Пса-призрака. Я составил список книг и потом спросил Фореста, какие из них, по его мнению, мог читать Пес-призрак. Мне хотелось, чтобы он как можно активнее участвовал в обсуждении всего, что касалось его персонажа.

Вы разрешаете актерам самим придумывать, какой будет окружающая обстановка?

Нет, обычно мы принимаем решение вместе. У Карла Дрейера есть прекрасное эссе, я сейчас не могу вспомнить, как оно точно называется, оно посвящено мебели в кино. Он пишет (примерно пересказываю): «Чем меньше мебели в кадре, тем больше каждый предмет мебели будет ассоциироваться в сознании зрителя с самим героем». Поэтому форма стула или любого другого предмета мебели в простой обстановке будет влиять на восприятие героя, который живет в этой комнате. Поэтому я тщательно продумываю реквизит, особенно в случае с Форестом. Я советуюсь далеко не со всеми актерами, хотя так или иначе пытаюсь учесть мнения всех. Многие детали обстановки, которые мы придумываем вместе, становятся близки актерам и помогают им вжиться в роль, точно так же, как костюмы и прочий реквизит.

В какой киношколе вы учились и помогли ли вам знания, полученные там, в работе над этой картиной?

Я учился в киношколе Нью-Йоркского университета. До этого я изучал литературу в Колумбийском университете. Мне сложно судить о пользе учебы в кино-

школе, потому что впоследствии я понял: многое из того, чему я там научился или должен был научиться, нужно просто забыть, стереть из памяти.

В каком смысле?

Приведу один яркий пример. Я планировал стать режиссером, поэтому записался на занятия по актерскому мастерству. Мне нужно было хотя бы теоретически понимать, как работают актеры. Занятия вел полный идиот, который пытался морально сломать своих студентов на глазах у всей аудитории — видимо, чтобы иметь возможность манипулировать ими. Я бы назвал все это занятиями по манипуляции, а не по актерскому мастерству. Все это настолько взбесило меня, что я перестал посещать эти занятия и написал жалобу на имя профессора и в администрацию киношколы. Конечно, я тогда был простым студентом, и на мой протест никто не обратил внимания. Но эти занятия были ужасны.

В киношколе были и хорошие преподаватели. У меня была замечательная преподавательница, ее звали Элеонора Хэмероу. Она занималась монтажом и приучала нас анализировать каждую сцену с точки зрения раскадровки и склейки. Эти навыки были для нас бесценны. Еще были преподаватели, которые считали, что владеют какой-то страшной тайной. И нам приходилось всячески доказывать им, что мы готовы узнать эту тайну. У меня это все вызывало отвращение. Но потом мне представилась возможность поработать с Ником Рэем, который пришел преподавать в киношколу, и я стал его ассистентом и выполнял всяческие поручения. Я очень многому научился у него. Так что из киношколы я вынес много полезных знаний и кучу всякой ерунды — можно было либо выкинуть ее из головы сразу, либо переучиться позже.

Наверное, работа с Ником Рэем сама по себе была учебой?

Да, мне повезло, что я мог общаться с людьми, которых действительно очень уважаю и у которых я бы учился, даже если бы нам не довелось встретиться. Прежде всего это Ник Рэй, Сэм Фуллер и фотограф Роберт Фрэнк. Я мог общаться с ними, учиться у них, обсуждать многие вещи, не только кино. Возможность общаться с такими людьми — это настоящий подарок судьбы.

Как получилось, что вы стали ассистентом Ника Рэя?

Киношколой тогда руководил Ласло Бенедек — сейчас его уже нет в живых, в свое время он снял фильм «Дикарь», — он-то и помог мне. В киношколе учатся три года, но после второго курса я пришел к Ласло Бенедеку, чтобы сообщить о своем уходе — у меня не было денег на учебу. Он сказал: «Вот несчастье, а я как раз собирался познакомить тебя кое с кем, кто придется тебе по душе. Я уговорил этого человека преподавать в нашей киношколе». Это был Николас Рэй. Я пошел в соседнюю комнату, познакомился с Ником Рэем и проговорил с ним около получаса. В конце нашей беседы он сказал: «Будешь моим ассистентом!» Впоследствии Ласло Бенедек помог мне получить стипендию, чтобы продолжить обучение, — это была стипендия Луиса Б. Майера (*смется*), это человек, погубивший фильм Эриха фон Штрогейма «Алчность». Так что я смог вернуться в киношколу и весь год работал у Ника.

Он тогда снимал что-нибудь?

Нет, но потом он снял «Молнию над водой» вместе с Вимом Вендерсом, я был в съемочной группе как ассистент Ника. Он работал над этим фильмом и потом умер.

Тогда вы впервые участвовали в съемках фильма?

Нет, я еще раньше участвовал в нескольких проектах. Я был звукооператором на фильме Эрика Митчел-

ла «Американский андеграунд» и был занят в съемках нескольких восьмимиллиметровых фильмов, которые снимались в Нижнем Ист-Сайде.

Что это были за фильмы?

Я был в съемочной группе еще одного фильма Эрика Митчелла. Он называется «Красная Италия». В то время существовала группа людей, увлеченных кино. Местом сбора у них было помещение на первом этаже жилого дома, которое они называли «Новое кино». Джеймс Нейрс, английский художник, который живет в Америке, в то время снимал фильмы. В эту группу входили Эймос По, Чарли Ахерн, Бетт Гордон, Тим Бернс. Многие снимали тогда в формате «Супер-8», и эти фильмы показывали в «Новом кино». Несколько лет спустя Чарли Ахерн снял фильм о хип-хопе, «Неистовый». Это были по-настоящему интересные люди, и я пытался по возможности участвовать в съемке их фильмов. Это было в период с 1977 по 1979 год.

Как вы познакомились с Сэмюэлем Фуллером?

Уже не помню точно. По-моему, он приходил в киношколу, когда я уже учился там, и я постоянно встречал его в компании Вима Вендерса, Мики и Аки Каурисмяки. Потом я навещал его, когда он был в Париже или Нью-Йорке, мы много времени проводили за беседами.

Это классический пример режиссера, которого не оценили на родине, но который получил признание и был заново открыт за рубежом.

Да, все это, конечно, очень грустно. Но в каком-то смысле о таких вещах нельзя переживать. Я знаю, что порой это эмоционально угнетало Сэма Фуллера, но в то же время он делал свое дело, и этого никто не мог ему

запретить. Меня всегда привлекают вещи, которые относятся скорее к андеграунду, чем к мейнстриму. Мейнстрим мне неинтересен. Вспомните Белу Бартока, который умер в Нью-Йорке в нищете и безвестности. Такой гений, как Франц Шуберт, тоже умер в нищете, и никому его музыка была не нужна. Или Уильям Блейк — только первый сборник его стихотворений был нормально опубликован при его жизни, остальные свои сочинения он публиковал на собственные деньги в виде небольших брошюр. Телониус Монк как-то сказал: «Если я на пятнадцать лет опережаю свое время, не мне об этом печалиться. Я делаю свое дело. Остальные либо дорастут до моего уровня, либо никогда не поймут то, что я делаю. Это от меня не зависит». Так что Сэм Фуллер — это Сэм Фуллер, и он оставил нам чудесное наследие. Жаль, когда людей не ценят при жизни, но рано или поздно признание все равно приходит. Взять хотя бы Винсента Ван Гога. При жизни его ни во что не ставили, а сейчас его картины продают чуть ли не за пятнадцать миллионов долларов. Нет смысла терзаться по поводу того, что люди ценят и чего они не ценят. Как бы то ни было, мне не понятны ни деление истории на эпохи, ни все эти «границы», «нации», «эпохи». Деление на периоды мне кажется очень странным. Например, субкультура: сначала были битники, потом хиппи, панки и так далее. Но это ведь всего лишь волны. Если посмотреть на океан с высоты птичьего полета, волны сосчитать невозможно. Все они являются частью океана, они постоянно движутся, соприкасаются и перекрывают друг друга.

Но история должна быть конкретной, такова природа этой науки.

Проблема в том, что она излишне раздроблена.

Однажды вы сказали, что фильмы «Страннее рая», «Вне закона» и «Таинственный поезд» образуют своего

рода трилогию. Похоже, что подобная связь существует и между «Псом-призраком» и «Мертвецом». Оба фильма обыгрывают классические жанры американского кино.

Да, между этими фильмами есть связь, причем двоякого рода, но, как часто у меня бывает, это получилось неосознанно. Я не анализирую собственное творчество. Во-первых, очевидно, что оба фильма обыгрывают популярные жанры, которые служат отправной точкой для развития действия, при том что сам фильм разрушает эти жанры или использует их по-новому, нешаблонно. Сходство этих фильмов еще и в том, что в них звучит тема единства жизни и смерти. Циклическая природа жизни утверждается в восточной философии и в мифологии аборигенов, тогда как для западной, христианской философии важен тезис: «Будь праведен в этом мире, и ты будешь вознагражден в мире ином». Мысль о том, что жизнь и смерть — части единого целого, тоже объединяет «Мертвеца» и «Пса-призрака». Это самое основное; мне не хотелось бы подробно анализировать эти фильмы. Лучше поручить эту работу кому-нибудь поумнее меня, кто сможет объяснить мне глубинный смысл моих собственных фильмов.

Вы, можно сказать, деконструируете привычные жанры и перестраиваете их по-своему.

Просто мне нравятся некоторые элементы этих жанров, поэтому я вплетаю их в собственное творчество.

В одном из интервью вы сказали, что у вас очень европейское мировоззрение.

Я такое говорил? Это люди обычно говорят нечто подобное о моих фильмах. Даже не знаю, что сказать. Понимаете, я воспринимаю Америку как страну, которая постоянно отрицает сама себя. Тысячи лет на этой земле жили аборигены, и вдруг ее захватили белые, но-

сители европейской культуры. Я живу в Нью-Йорке, который в каком-то смысле не является частью Америки. Пару месяцев назад я видел в Нижнем Ист-Сайде граффити: «Америка, прочь из Нью-Йорка!» Мне очень понравилась эта надпись. Нью-Йорк — это смесь различных культур. Я тоже представляю собой смесь. Во мне смешались ирландская и чешская кровь. Среди моих предков были немцы и кто-то еще. Даже белых в Америке нельзя назвать чистокровными американцами. В этой стране живут азиаты, мусульмане, люди со всех концов света — в этом вся суть Америки. Но у нас не хотят, чтобы люди так думали. Если не верите, включите телевизор, там одни белые. Правда, есть пара телепрограмм, в которых участвуют одни черные, но там они общаются только между собой. Это совершенно другой мир, чем тот, в котором я живу, поэтому все это кажется мне очень странным. Лет пятнадцать назад Нью-Йорк в шутку называли культурной столицей Европы. Действительно, в Нью-Йорке очень сильно европейское влияние, а также влияние азиатской, африканской и других культур. На самом деле это утверждение верно для всей Америки. Просто в Нью-Йорке это более заметно. Меня интересуют различные культуры, которые существуют в Америке, прежде всего поп-культура, особенно музыкальная. Блюз, джаз, ритм-энд-блюз, рок-н-ролл, фанк и хип-хоп — возможно, это лучшее, что Америка дала миру. Но мне нравятся и другие культуры: японская, европейская, конечно индийская, китайская. Мне интересна культура аборигенов, их философия. Все это меня очень привлекает, потому что у аборигенов очень чистое восприятие мира. Мне кажется, они видят и понимают многое из того, что мы забыли или чего не замечаем. Все, что ты заимствовал у другой культуры и прочувствовал всем сердцем, становится частью тебя самого. Другие культуры сильно влияют на меня, я хочу, чтобы они проникали в мою жизнь. Я хочу учиться у других народов. В конце концов, эти культуры так или

иначе влияют на мое творчество — я опять же не хочу анализировать, как, где и почему это происходит. Я просто рад, что так получается. Порой между различными влияниями возникают странные связи. Например, меня очень привлекало творчество так называемых голливудских режиссеров, таких, как Фриц Ланг, Дуглас Серк и Билли Уайльдер, — они же все из Европы, да? Но когда я читал о французских режиссерах «новой волны», среди которых были писатели — Риветт, Годар и прочие, они в каком-то смысле отсылали меня к Николасу Рэю и Сэму Фуллеру. Вот такой странный круг получается.

Было ли у вас желание стать режиссером, когда вы приехали в Нью-Йорк?

Нет, у меня и в мыслях этого не было. Я изучал литературу в Колумбийском университете. В течение одного семестра я должен был учиться в Париже, но в итоге провел там что-то около десяти месяцев. В Париже я редко ходил на лекции, вместо этого я почти каждый день ходил в Синематеку. Меня потрясло, что в мире столько разных картин, — многие фильмы, которые показывали в Синематеке, невозможно было увидеть даже в Нью-Йорке. Конечно, в Нью-Йорке по сравнению с Акроном, штат Огайо, был огромный выбор фильмов. Но Синематека превзошла все мои ожидания. Потом я вернулся в Нью-Йорк, некоторое время играл в группе. Я не знал, чем дальше заниматься. Мне нравилось кино как жанр, привлекала работа режиссера, но у меня не было опыта в этой сфере. Я попробовал поступить в киношколу, как говорится, наудачу — у меня не было денег, чтобы платить за учебу, и на тот момент я не снял еще ни одного фильма. Вместо фильма я принес на экзамен свои рассказы. Меня приняли в киношколу и оказали мне финансовую помощь, — видимо, руководство хотело, чтобы среди студентов были начи-

нающие писатели. Я не мог поверить, что меня приняли да еще и выделили деньги, чтобы я мог оплатить учебу, — я этого не ожидал. Я начал ходить на занятия, познакомился с интересными людьми, там были, например, Спайк Ли, Том Ди Чилло, Сара Драйвер. Сьюзен Зейдельман тоже училась там, курсом старше меня.

Какие фильмы вы смотрели в Синематеке?

Индийское, китайское кино, много голливудских фильмов, которые тогда мне были неизвестны, — например, ленты Сэма Фуллера и Дугласа Серка, — много классических французских и японских фильмов.

Все свое время вы проводили в Синематеке?

Да, я постоянно туда ходил. Когда я вернулся в Америку, то обнаружил, что многие курсы мне не зашли, — лекции-то я не посещал (смеется). Но я не переживал по этому поводу, потому что мне удалось посмотреть кучу отличных фильмов. Тогда еще был жив Анри Ланглуа, основатель Синематеки.

Вас, как будущего режиссера, учили быть самодостаточным?

Где, в киношколе? Нет, там обучали узкопрофессиональным навыкам. Более широкий взгляд на кино появился у меня благодаря музыке, особенно панк-движению, где вся идея была в том, что не обязательно быть виртуозом, если есть что сказать. Можно было играть грубо или небрежно, но ты при этом говорил то, что хотел сказать. Конечно, на меня повлияли и члены группы «Новое кино», о которой я уже говорил. Одним из них был Эймос По, который в те годы снял фильмы «Иностранец» и «Неубранные постели». Это были уличные, панковские фильмы. По и Эрик Митчелл очень меня поощряли. Они постоянно спрашивали: «Джим, ну когда

же ты наконец снимешь свой первый полнометражный фильм? Давай, не тяни!» И вот в 1979 году я снял свой первый фильм, «Вечные каникулы», и все благодаря этим ребятам. Они дали мне больше, чем киношкола.

В какой группе вы играли?

Одно время я был членом группы, которая играла во многих нью-йоркских клубах. (Смущенно.) Я не буду говорить, как она называлась. Я играл на примитивном синтезаторе «Муг», через него можно было пропускать записи различных звуков. Это пресэмплинг. Я играл на хитрым образом настроенной гитаре и пел вместе с соло-гитаристом. Почему-то мы часто выступали на разогреве у британских групп — у *Echo & The Bunnymen*, у *Psychedelic Furs*, у команды под названием *Blurt*, — не знаю уж, что с ними случилось (смеется). Мы много играли в Нью-Йорке. Мы не заработали на этом состояние, но у нас постоянно были выступления.

Это была эпоха Television и Teenage Jesus & The Jerks?

Нет, мы стали играть чуть позже. Группа существовала примерно с 1979 по 1982 год.

И вы были знакомы со всеми этими музыкантами?

Да. Я не очень хорошо знал ребят из *Television*, но я общался со многими другими музыкантами, например с *Ramones*, *Voidoids*. Я был знаком с Джонни Тандерсом, с Дебби Харри. Все тогда собирались в «CBGB» и в «Max's Kansas City».

И вы собирались делать музыкальную карьеру?

Музыка для меня была и остается самой прекрасной формой самовыражения. Я продолжаю черпать вдохновение в музыке. Музыка, если хотите, часть моей души. Я не был профессиональным музыкантом, скорее

«полудилетантом», как многие в то время (смеется), не знаю, насколько серьезно думал тогда о карьере — я и сейчас не особенно о ней думаю. Но я любил музыку, мне нравилось играть в группе, но раз уж я начал снимать кино... Тут были и другие причины, например то, что наша группа распалась. Так что я сосредоточился на режиссерской работе.

Значит, то, что в ваших фильмах играют такие персонажи, как Джон Лури и Том Уэйтс, можно считать следствием вашего общения с музыкантами?

Да, у меня всегда было больше друзей среди музыкантов, чем среди киношников. Хотя сейчас у меня есть несколько близких друзей из мира кино: Аки Каурисмяки, Клэр Дени, Роберто Бенини. Но до сих пор большинство моих друзей — музыканты.

Почему вы пригласили Скриминг Джея Хоукинса сниматься в «Таинственном поезде».

Когда я жил в Акроне, на АМ-радиостанциях постоянно крутили его песню «I Put a Spell on You»; подростком я часто ее слышал. Эта песня и тогда была уже не новой, но ее все равно крутили. В этой песне есть что-то завораживающее. Я разыскал Скриминг Джея — он тогда жил в трейлере в Нью-Джерси — и познакомился с ним. Его песню я использовал в фильме «Страннее рая». А потом, несколько лет спустя, я предложил ему сняться в «Таинственном поезде».

Вы писали роль специально для него?

Да. И он согласился, так что...

Ваше впечатление от работы с ним?

Он прекрасно справился с ролью. С ним было очень приятно общаться. Замечательный человек. В послед-

нее время он живет в Париже, я недавно пытался созвониться с ним, но у него отключены все телефоны. Так происходит каждый год. Я встречаюсь с ним, потом теряю его из виду года на два-три, потом снова нахожу. Сейчас я совершенно не представляю, где он может быть! Некоторое время он жил в Японии, потом во Франции.

Он до сих пор не остепенился?

Это точно. Никогда не знаешь, где он окажется завтра.

На съемках вы, наверное, просто направили на него камеру и процесс пошел?

До этого он никогда не снимался в кино, поэтому мы с ним подробно обсудили сценарий. Сначала ему было сложно привыкнуть к мысли, что его снимают на камеру. Например, он мог остановиться в середине дубля, когда мы еще всю снимали, повернуться ко мне и спросить (подражает высокомерному тону Хоукинса): «Ну как?» Наконец я сказал ему: «Слушай, здесь все точно так же, как в звукозаписывающей студии. Представь себе, что ты записываешь очередной трек, — надо обязательно доиграть до конца». — «А-а, понятно». И он действительно все понял. Но работать с ним было очень весело.

Я сейчас немного отклонюсь от темы, но все же: все ваши фильмы пронизаны мотивом странствия. Герои едут куда-то и наконец оказываются в странных, незнакомых местах. Случалось ли в вашей жизни что-то похожее?

Да, когда я жил в Акроне, я ощущал себя чужаком.

Почему?

Не знаю. Там все было очень предсказуемо. Отцы всех моих друзей — и мой отец тоже — работали на каучуковом заводе. Мне казалось, что за пределами этого замкнутого мирка ничего не существует, но уже подростком

я внезапно понял: «Господи, да ведь рядом есть совсем другой мир!» Когда в семнадцать лет я уехал из Акрона, то некоторое время пожил в Чикаго, потом отправился в Нью-Йорк; в университетские годы мне удалось побывать в Париже. Мне кажется, путешествия раскрепостили мое воображение. Чем меньше знаешь культуру и язык той страны, в которой находишься, тем больше простор для фантазии. Поэтому мне всегда нравилось путешествовать и погружаться в незнакомые культуры. Это может быть просто какой-то город в Америке, о котором я мало что знаю. Я не знаю, как это объяснить, просто мне очень нравится путешествовать. Мне нравится приезжать туда, где я чужой, где я не знаю заранее, что может произойти.

Вы, видимо, стали гораздо больше путешествовать, когда начали снимать кино?

Да, но еще есть места, где я не был. Я никогда не был в Африке и в Индии. Я мало путешествовал по Южной Америке, не так уж часто ездил в Азию, хотя в Японии был уже раз восемь. В мире еще очень много стран, где я хотел бы побывать.

Вам удастся совершать путешествия, не связанные с работой?

Я стараюсь. Мне нравится путешествовать на машине, я люблю водить. Приятно вырваться из Нью-Йорка и поехать куда глаза глядят.

Вы планируете свои путешествия?

Обычно нет. Иногда у меня есть определенная цель — встретиться с кем-то, повидать друзей. А иногда нет, и такие поездки приятнее всего. Сейчас мне этого особенно не хватает, потому что с мая [1999 года. — Авт.] я занимаюсь прокатом «Пса-призрака», премьера которого состоялась в Каннах. Пора куда-нибудь ехать.

Вам приходилось попадать в какие-нибудь необычные места, где вы совершенно не ожидали оказаться?

Да, я был в нескольких странных городах в Штатах. И в Европе я порой оказывался в каких-то небольших городках, даже названия их не знал. Но я никогда не был в абсолютно незнакомых местах. Японская культура — одна из наиболее трудных для восприятия. Но я так часто там бываю, что уже начал постепенно — на примитивном уровне, конечно — понимать эту культуру. Интересно было бы съездить в Китай. Но моя самая большая мечта — побывать в Африке.

В какой-то определенной стране?

У меня есть близкий друг, его зовут Луис Сарно, он живет в племени бабензеле в Центральной Африке, эти же бабензеле живут еще в Конго, это так называемые пигмеи. Он написал о них книгу под названием «Лесная песня», а недавно закончил вторую. Он живет там уже девять или десять лет, изучил их язык и культуру. По профессии он музыковед, записывает и исследует их музыку. Я бы с удовольствием навестил его, пожил бы у пигмеев, возможно, снял бы там фильм. Эти люди — прекрасные музыканты. Они поют под очень скупой аккомпанемент — барабаны, иногда что-то вроде арфы. У них потрясающие вокальные вещи; иногда это почти йодль — когда они поют гортанными, прерывистыми голосами, — но это очень благородное, цельное и оригинальное пение. Когда Луис Сарно впервые приехал в Африку и начал записывать местных музыкантов, они все ему говорили: «У нас хорошая музыка, но настоящая музыка — у пигмеев, тебе нужно их послушать». Он отправился на поиски пигмеев, и чем ближе он был к цели, тем чаще ему говорили об их музыке. И когда он наконец нашел это племя, его настолько очаровали их музыка и культура, что он прожил там уже десять лет.

То есть они практически полностью отрезаны от окружающего мира?

Да, особенно в Конго. Эти племена никогда не видели автомобиля. Туда можно добраться только на лодках и каноэ. Но все постепенно меняется, потому что эту местность начинают осваивать лесозаготовительные компании, и это очень печально. Луис пишет об этом в своей книге. Пигмеи — единственное племя, которое живет в дождевых лесах. Другие племена часто селятся недалеко от леса, но никто из них не смог бы выжить в самом дождевом лесу. Поэтому пигмеи кажутся им полуплюдьми-полупризраками, ведь они тысячелетиями жили в дождевых лесах.

Отожествляете ли вы себя в какой-то мере с японцами из «Таинственного поезда», которые приехали на поезде в Мемфис? Их переполняет восторг и любопытство, когда они вступают в этот в каком-то смысле священный город.

Ну да, это своего рода религиозное паломничество. Я уверен, что в этих героях есть что-то от меня, но я не знаю, как это точно описать. У меня нет страсти к паломничеству, хотя я, конечно же, был в Грейсленде¹, а когда приехал в Японию, то отправился из Токио в Камакуру, чтобы посетить могилу кинорежиссера Одзу. Так что я совершал нечто похожее.

Эти поездки имели для вас особый духовный смысл?

Все, что тебя привлекает, становится частью твоей души, так что определенная связь здесь присутствует. То, что имеет для человека особую важность, что принесло с собой добро и свет — будь то Карл Перкинс или кто угодно, — эти вещи, наверное, имеют некое духовное значение.

¹ Особняк Элвиса Пресли в Мемфисе.

Почему вы уехали из Огайо именно в Нью-Йорк?

Еще подростками мы с приятелем нашли в комнате его старшего брата книги Уильяма Берроуза, Рембо, пластинки *Mothers of Invention* и Капитана Бифхарта. Для нас это было настоящее открытие: «Ничего себе! Акроном этот мир не ограничивается!» Эти книги и записи очень быстро расширили наши представления о жизни. Когда нам было по четырнадцать, мы обменивались книгами Уильяма Берроуза, тайком, чтобы родители не узнали, что мы читаем «Джанки». Эти вещи открыли нам глаза. И тогда я подумал: «Нет нужды оставаться здесь на всю жизнь. Передо мной — целый мир». Я не знаю, почему я выбрал Нью-Йорк, а не Калифорнию, — так уж вышло. И я до сих пор живу в Нью-Йорке. В ближайшее время переезжать не собираюсь. Мне нравится в Нью-Йорке, он все время меняется. Я вообще люблю города, отношусь к ним как к любимым женщинам.

В городах всегда происходит столкновение различных культур: в каждом квартале свои запахи, звуки...

Да, это точно. Например, в том квартале, где я сейчас живу, можно встретить сицилийцев, доминиканцев, пуэрториканцев, евреев-хасидов, негров, белых, китайцев. В Акроне я никогда не слышал сальсы. Там ее просто не было. Там все разгорожено, все разделено. А в Нью-Йорке все предельно сконцентрировано. Меня восхищает энергия этого города.

Где снимался «Пес-призрак»?

Мне не хотелось, чтобы зрители догадались, где все это происходит. Предполагалось, что события разворачиваются в некоем городе на Восточном побережье. На самом деле большую часть фильма мы сняли в Джерси-Сити, потому что он выглядит достаточно неопределенно. Это мог бы быть Кливленд, Филадельфия, Бал-

тимор или какой-то район Нью-Йорка, но не Бруклин и не Манхэттен. Мне нравится этот фон, потому что его невозможно локализовать.

Мне понравилось, что у всех этих итальянских мафиози есть милые особнячки на окраине, однако собираются они в довольно сомнительном клубе.

На самом деле это задняя комната в китайском ресторане. Забавно, что они собираются даже не в итальянском ресторане. Мир вокруг этих людей настолько изменился, что сами они кажутся анахронизмом.

Сейчас еще можно встретить подобные национальные клубы — они напоминают старинные мужские клубы, не правда ли?

Да, и в фильме есть одна сцена, действие которой происходит как раз в таком клубе. В конце семидесятых и в восьмидесятые годы я жил прямо напротив «Равените», это был клуб клана Гамбино. Так что я постоянно видел на улице этих персонажей — Джона Готти, Сэмми-Быка, Нила Деллакоче, еще когда он был жив, — они все тусовались в моем квартале. Однажды мы с Томом Уэйтсом столкнулись с ними при довольно странных обстоятельствах. Это длинная история. Том отдал в починку свой огромный «кадиллак», и взамен ему дали миниатюрную «хонду-сивик», которая дико его бесила, потому что Том любит большие машины. Как-то раз мы встали на Малберри-стрит, потому что нам загородили дорогу несколько больших «линкольнов», которые подъехали к клубу «Равените». Несколько молодых разговаривали с типом, который сидел в одном из «линкольнов», а мы стояли сразу за ним. Характер у Тома вспыльчивый, он тут же стал сигналить и громко орать из окна машины (*подражает рычанию Уэйтса*): «Ехать-то будем? Сам не едешь — дай другим проехать!» Я ему: «Том, заткнись быстро! Не ори. Это же

парни из клана Гамбино!» Том ничего не слышит, он вне себя от ярости. В конце концов один из этих парней, в тысячедолларовом костюме, медленно, очень медленно подходит к нам, наклоняется к окну и осведомляется: «Какие-то проблемы?» В ответ Том орет: «Представь себе, да! Я хочу проехать! Сколько раз уже был зеленый свет, а?» Я бормочу: «Все в порядке. Мы подождем. Не торопитесь». «Ага, не торопитесь!» — изрыгает Том. Мафиози смотрит на меня и с легкой ухмылкой говорит: «Я попрошу его пропустить вас». Он идет обратно, так же медленно, долго разговаривает с тем типом. Все это время Том сигналил как одержимый. Наконец нас пропускают, и, проезжая мимо «линкольна», Том показывает водителю средний палец. Я думаю: «Ну все, мы покойники». Это было в моем квартале; слава богу, нас не пристрелили и не покалечили. Потом я говорю Тому: «До тебя что, не дошло? Это же мафия, Том!» А он мне: «Серьезно? Что ж ты мне ничего не сказал?»

Опубликовано в Studio, № 213, 2005, September. Печатается с разрешения автора.

Меня часто приглашали давать «уроки кино», но этот род деятельности никогда меня не привлекал. Еще будучи студентом, я понял, что нет твердых правил: их столько же, сколько режиссеров. Не вижу себя в роли человека, показывающего студентам, как надо работать, где ставить камеру... Это было бы просто смешно. В Колумбийском университете и Школе искусств (Tisch School of the Arts) в Нью-Йорке у меня было несколько интересных профессоров, но большинство никуда не годились. Приходилось самому делать отсев и подчас переучивать то, чему меня учили, чтобы не пойти ложным путем. Единственным, кто меня чему-то научил, был Николас Рэй. Мне посчастливилось работать с ним в качестве ассистента на «Фильме Ника», где сорежиссером был Вим Вендерс. Я наблюдал за его методами работы, манерой разговаривать с техническим персоналом. Именно тогда я понял, что научить снимать кино невозможно. Этому можно научиться, только наблюдая за работой других. Главное — найти свой путь, чтобы снимать личные, авторские картины. Разумеется, вы научитесь многому, просматривая фильмы других режиссеров. Вы будете их анализировать, чтобы понять, как они сделаны. Почему одна сцена работает, а другая нет? Почему одним режиссерам удаются крупные планы, а другим, наоборот, общие? Возьмите, к примеру,

Бастера Китона. Он сводил к минимуму мизансценирование, используя большей частью средний и общий планы, так что его герой казался в кадре маленьким, незащищенным, одиноким. Хрупким. Это просто замечательно — уметь самым способом съемки выразить суть персонажа. Разумеется, преподаватель может помочь вам, обратить ваше внимание на тот или другой аспект профессии, но вы и без него разберетесь со временем. Куда лучше все постичь самому. Такое активное самообразование предполагает с вашей стороны полное включение, интеллектуальный, рациональный подход ко всему, что вы делаете и что делают другие.

Я стал киноманом лет в двадцать. До этого я увлекался фильмами категории «Z», фильмами ужасов. Я вырос в Акроне, в штате Огайо, а там выбор был ограниченным. Только приехав в Нью-Йорк, я понял, что в кино существует бесчисленное количество жанров, стилей, направлений. И тут-то передо мной открылся целый мир. Музыка, сценарный замысел, фотография, живопись очень интересовали меня. Вспоминаю слова Рэя: «Проявляй любопытство ко всему, наблюдай все, что делает тебя счастливым, и старайся понять, почему». Чувства художника должны быть всегда открытыми.

Желание стать режиссером пришло не сразу. Сначала мне хотелось быть писателем, потом музыкантом — я играл в рок-группе до того, как снял свой первый полнометражный фильм «Вечные каникулы». Должен признать, что хотел после него все бросить. Монтаж фильма занял столько времени и потребовал столько денег, что вызвал у меня отвращение. Тем более что мой мир был отнюдь не коммерческий. Я задавал себе вопрос: а нужно ли мне этим заниматься? Но два года спустя мне дали шанс снова снять фильм — это был «Страннее рая». Удовольствие, которое я получил, делая его, укрепило меня в мысли, что режиссура — мое призвание.

Самое важное в нашем деле — это работа с актерами. Она и определит ваш режиссерский стиль, ваш почерк,

то кино, которое станет вашим. Поэтому я сам пишу сценарии своих фильмов и не представляю себе, что может быть иначе, ведь только я вижу, какие герои будут населять экранный мир в моем фильме. Персонажи определяют сюжет картины. С того момента, как я все понял про персонажей, я начинаю думать о сюжете, об интриге, в которой им придется действовать. Им в будущей истории должно быть просто жить — это должна быть их история. Если мне не ясна эта их жизнь, то я прихожу в растерянность. Например, главного персонажа в моем первом фильме играл непрофессиональный артист. Он не играл, как играют актеры, он говорил, двигался, существовал, как в реальной жизни. Мне пришлось решать для себя важную дилемму: должен ли я поправлять его, например, заставлять ходить быстрее или важно сохранить его небрежную походку и его интонации? Таким образом, я коснулся самой сути режиссуры, когда ты должен найти соответствие между тем, что хочешь сказать, и тем, как это лучше всего сделать.

Намерения определяет сам подход к решению сцены. Поэтому я отказываюсь от режиссерской разработки. Характер кадра и место камеры на площадке будут зависеть от перемещения актеров. До начала съемки я вместе с оператором ставлю свет, который должен отвечать атмосфере снимаемого плана, затем даю указания исполнителям и только после этого решаю, как лучше их снять. Когда я говорю «лучше», я не имею в виду, что существует единственный способ съемки, — все зависит от стилистики каждой конкретной сцены. Конечно, важно, чтобы такой стиль казался единственно приемлемым, а значит, не выглядел искусственным, нарочитым, придуманным.

Не существует какого-то единственного способа работы с актерами, ибо каждый из них — личность, которой надо дать возможность выразить себя. Во время подготовки к съемкам фильма «Жажда жизни» Нико-

лас Рэй совершил путешествие с Джеймсом Дином из Калифорнии в Нью-Йорк. В пути он узнал артиста ближе, понял его реакции, логику его размышлений... Разумеется, на это ушло время, но без этой работы фильм не стал бы тем, чем он стал.

Сценарий «Сломанных цветов» был написан для Билла Мюррея. Я знал заранее, как далеко смогу с ним пойти, знал, как с ним работать. Билл способен выразить множество чувств одним движением мускулов лица. Конечно, эта его особенность не могла не отразиться на моем режиссерском решении, на стилистике фильма. На съемочной площадке Билл очень раскован, во всех ролях он повинует инстинкту, прислушивается к себе. Он не задает вопросов о трактовке, о способах передачи тех или иных состояний героя и т.п. С Шерон Стоун и Джессикой Ланг было иначе. Им нужно было узнать от меня множество деталей об их героинях и понять, чего я добиваюсь в каждой сцене. Я приспособился к ним. Однако не следует выполнять все требования актеров. Надо уметь их удивлять. Все зависит от того, чего вы хотите от них добиться. Я не требую от исполнителей, чтобы они знали наизусть свои реплики, я не указываю, как им двигаться в кадре. Если вы будете ожидать от артиста определенных эмоций, вами для него придуманных, то получится нечто пресное, невыразительное, неестественное. Обычно я не иду наперекор желаниям артиста, а вместе с ним двигаюсь в нужную сторону. Альфред Хичкок и Анри-Жорж Клузо были известны своей властью и непримиримостью. Им нужно было создать на площадке конфликтную обстановку, напряжение — чтобы творить. Это было частью их личности и, соответственно, характеристикой их кино. Я другой, если я начну работать иначе, то утрачу собственный стиль.

Николас Рэй (уж извините, что я часто его вспоминаю, он много значил для меня) подходил к каждой сцене, как к отдельному фильму. Полнометражный

фильм, говорил он, состоит из отдельных самостоятельных маленьких историй. Снимая сцену, ты должен забыть все, что было раньше и что будет потом. Я пересмотрел недавно несколько картин Рэя и, в частности, «Ночных любовников», которые со всей ясностью иллюстрируют высказанную режиссером мысль. Каждая сцена — это самостоятельный фильм, а целое оказывается идеальным их сочетанием. Рэй напоминал ювелира, который нанизывает бриллианты на нитку, превращая их в колье. Вероятно, этот взгляд на кино объясняет, почему многие мои фильмы состоят из скетчей. Так же работал Фасбиндер, причем прибегая к еще большему числу фрагментов. Некоторые сцены в его фильмах состоят из множества сюжетов. Он снимал общий план, потом укрупнял одного из героев, чтобы затем направиться в другую сторону. Я вспоминаю картину «Всех других зовут Али», где герои сидят за столом и едят. Фасбиндер использует общие планы, а потом внезапно дает крупный план одного из персонажей, изолируя его от других в этой сцене. Это позволяет передать его настроение, отвращение к еде и к тем, кто его окружает...

Я придаю большое значение звуку. Он на пятьдесят процентов составляет содержание моего фильма. Я не пренебрегаю подробностями — любимыми — и не терплю никакой приблизительности. Во время монтажа я обсуждаю со звукооператором и теми, кто сидит на микшере, как добиться нужной мне атмосферы. В зависимости от этого звук приобретет необходимый смысл. Даже — и в особенности в работах Робера Брессона, где атмосфера, казалось бы, спокойная, — каждый из шумов имеет тем большее значение, что их немного. Достаточно вспомнить сцену в кафе в «Карманнике», в которой Брессон намеренно убирает звук, чтобы еще более изолировать своего героя... Мои требования по части звука обычно выводят из себя членов съемочной группы. Предположим, мне нужен звук мотора мотоцикла: бесполез-

но предлагать мне рычание «харлея», если я слышу здесь «ямаху». (Смеется.) По ночам я часто играю на гитаре, стараясь находить шумы, услышанные в течение дня. Это может быть пение птицы, шум легковой машины, грузовика. Как-то я бродил по лесу. Была такая полная тишина, что я слышал жужжание насекомых, шум листвы. Если вы обратите на такие шумы внимание, они станут для вас схожими с шумом транспорта на дороге. Нужно только прислушаться. То же самое в фильме. Надо смотреть фильм, закрыв глаза, чтобы оценить его мускулы. Когда я работал с Нилом Янгом над саундтреком для «Мертвеца», мы старались создать атмосферу с помощью одной мелодии. Сначала я пригласил еще бас-гитариста и ударника. Но постепенно мы поняли, что достаточно одной гитары, нескольких ее аккордов. Без них фильм был бы голым, аккорды же передавали его дыхание. Музыка и все звуки не должны подчеркивать эмоцию, они должны сопровождать ее, делать ее ощутимой. Это поиск алхимии, которая связана с освещением, монтажом, игрой актеров.

Создание полнометражной ленты зависит от мастерства многих людей. Каждый выдвигает свои идеи. А решать приходится режиссеру. Надо отбросить свое эго и думать лишь о том, что нужно для фильма. Обычно я прибегаю к помощи одной и той же съемочной группы. Они знают меня, я — их, мы умеем работать вместе. Монтируя, я позволяю монтажнице сначала показать мне свою версию, а уж затем мы работаем в соответствии с моими пожеланиями. Мне совершенно необходимо ее видение, ее образ фильма. Это позволяет отступить на шаг от сделанного, ощутить дистанцию. Все трудности технического и финансового характера неизбежно влияют на создание картины. Я отдаю себе отчет в коммерческом потенциале моих фильмов, поэтому не требую большого бюджета. Я предпочитаю работать с независимыми структурами. Скажем, я не представляю себе переезд в Голливуд ради съемок блокбастера. И не

потому, что отрицаю такого рода картины, просто они далеки от моих интересов.

Возвращаясь к сказанному выше, повторяю: все зависит от стиля. Мой таков, каков есть, он уже сложился, его можно любить или не любить, он может нравиться, а может не нравиться, но он присущ только мне. Самый трудный для меня момент наступает тогда, когда, закончив работу, я понимаю, что больше не смогу к ней вернуться. Поль Валери, кажется, сказал: «Поэму не кончаешь, ее оставляешь в покое». Те же чувства испытывает режиссер по отношению к снятому фильму.

Указатель

Blondie 59, 60
Blue Cheer 194
Clash, The 147, 281, 283
Heartbreakers, The 59
Lounge Lizards, The 50, 62, 85
Motörhead 242
«MTV» 98, 165, 180, 196, 280
Ramones, The 59, 194, 281, 323
RZA 18, 19, 299, 300, 310
Talking Heads 59, 60, 97
Television 59, 61, 323
Voidoids, The 61, 323
Wu Tang Clan 310, 311

Авилес Рик 147, 158, 160
Акерман Шанталь 161
Аллен Вуди 138
«Андалузский пес» 110
«Английский пациент» 274
Антониони Микеланджело 94, 98, 110
Ахерн Чарли 61, 73, 317

Балинт Эстер 14, 37, 39, 50, 63, 125, 187, 193, 194
Баллард Дж. Г. 99
Бальзак Оноре де 163, 227
Бардо Брижит 242
Баркин Эллен 14, 143, 201
Бартел Пол 78, 192, 193
Барток Бела 318
Бартон Тим 196
Баскиа Жан-Мишель 59
Беккет Самуэль 104, 105
Бенедек Ласло 54, 188, 316
Бениньи Роберто 12, 14, 15, 16, 19, 93, 116, 147, 176, 177, 197, 198, 206, 216, 223, 283, 288, 324

Бернс Тим 317
 Берроуз Уильям 53, 58, 99, 230, 329
 Бертоллуччи Бернардо 110, 206
 Бертоллуччи Джузеппе 110
 «Бетти Блю» 174
 «Бетти Бун» 83
 Бирн Гэбриэл 17, 247
 Бирн Дэвид 97
 Блейк Уильям 17, 111, 236, 237, 238, 247, 249, 255, 283, 318
 Бодлер Шарль 111
 Боккаччо, «Декамерон» 210
 Бостик Эрл 27, 28
 Боулз Пол 57
 Боэс Ричард 13, 15, 164
 Бракко Элизабет 15, 158
 Браски Николетта 14, 15, 116, 155
 Брекхедж Стэн 149, 180, 184
 Брессон Робер 94, 99, 280, 336
 Брукнер Говард 58, 99
 Брюс Ленни 306
 Бушеми Стив 15, 16, 19, 158, 160, 287, 306

 Валери Поль 338
 Ван Гог Винсент 318
 Ван Дамм Жан-Клод 243
 Ван Сент Гас 243
 Веберн Антон 194
 Вендерс Вим 11, 37, 55, 75, 77, 93, 94, 137, 145, 147, 173, 192, 198, 221, 279, 301, 316, 317, 332
 Верлен Поль 154
 Верлен Том 97
 Вертов Дзига 52, 110
 Виго Жан 52, 111
 Вишез Сид 305
 «Выпускник» 94

 Годар Жан-Люк 94, 98, 110, 117, 144, 145, 149, 150, 162, 223, 321
 «Голова-ластик» 50, 71, 72
 Гордон Бетт 61, 75, 96, 317
 Грокенбергер Отто 73, 93, 141, 193, 211
 Гюго Виктор 154

 Даль Беатрис 16, 174, 176
 Данте 254, 283
 Де Банколе Исаак 16, 18, 19, 176, 288
 Де Кунинг Виллем 194
 Де Ланда Мануэль 90

Де Пальма Брайан 162
 Дени Клэр 161, 324
 «Шоколад» 161
 «Map No Run» 161
 Депп Джонни 17, 236, 237, 238, 240, 247, 260
 Джармуш Джим
 «Big Time» (клип на песню Нила Янга и группы *Crazy Horse*) 263, 294
 «I Don't Want to Grow Up» (клип на песню Тома Уэйтса) 227
 «The Lady Don't Mind» (клип на песню *Talking Heads*) 97
 «Вечные каникулы» 11, 23, 25, 27, 28, 30, 33, 37, 38, 44, 55, 56, 57, 64, 88, 90, 92, 93, 96, 147, 148, 172, 174, 183, 185, 186, 187, 189, 192, 198, 245, 248, 262, 278, 279, 302, 323, 333
 «Вне закона» 12, 14, 103, 104, 106, 108, 110, 112, 116, 121, 124, 126, 129, 131, 132, 133, 137, 139, 147, 155, 156, 165, 167, 175, 181, 182, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 224, 246, 248, 250, 262, 280, 281, 283, 302, 318
 «Год лошади» 12, 17, 261, 262, 272, 274, 294, 295
 «Кофе и сигареты» 12, 14, 15, 16, 18, 211, 212, 213, 215, 216, 218, 225, 227, 229, 284
 «Мертвец» 6, 8, 12, 17, 236, 237, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 264, 271, 283, 292, 294, 299, 300, 302, 307, 308, 319, 337
 «Новый мир» 13, 14, 65
 «Ночь на Земле» 8, 12, 16, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 181, 182, 209, 211, 214, 215, 218, 221, 224, 225, 231, 232, 246, 262, 288
 «Пес-призрак: путь самурая» 6, 8, 12, 18, 280, 293, 295, 298, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 319, 326, 329
 «Синестезия» (студенческий фильм) 88
 «Сломанные цветы» 12, 19, 335
 «Страннее рая» 5, 12, 13, 36, 37, 38, 50, 51, 57, 60, 62, 64, 68, 71, 72, 75, 83, 89, 91, 93, 95, 97, 103, 124, 126, 130, 131, 139, 140, 147, 165, 167, 175, 179, 182, 187, 191, 192, 193, 194, 198, 199, 200, 202, 237, 244, 246, 248, 250, 259, 262, 279, 280, 281, 291, 302, 318, 324, 333
 «Таинственный поезд» 8, 12, 15, 146, 147, 155, 157, 165, 166, 167, 168, 176, 178, 180, 202, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 217, 231, 234, 246, 262, 286, 287, 291, 301, 304, 318, 324, 328
 Джексон Эндрю 163
 Джонсон Бекки 90, 151
 Джонсон Ларри А. 262–271, 275, 294
 Дик Вивьен 151
 Дилан Боб, «Ринальдо и Клара» 263
 Дин Джеймс 128, 335
 Ди Чилло Том 13, 14, 15, 198, 302, 322
 «Дон Кихот» 298, 309
 «Дорога грома» 148, 183

Драйвер Сара 13, 14, 15, 19, 45, 57, 97, 108, 116, 146, 322

«Ты не я» 57, 97

«Год собаки» 97

Дрейер Карл 94, 99, 194, 280, 314

Дэвис Майлз 280, 296

Дюрас Маргерит 99

«Железные всадники» 229

«Забывшая планета» 83

Зедд Ник 90, 96

Зейдельман Сьюзен 142, 322

Казан Элиа 128, 129

Кандинский Василий 159

Каракс Лео, «Дурная кровь» 243

Кассаветес Джон 127, 151, 160, 178, 226

Каурисмяки Аки 161, 180, 221, 273, 308, 317, 324

Каурисмяки Мика 123, 180, 219, 220, 221, 273, 317

Каэль Паулина 104, 106

Кейдж Джон 230

Кертис Эдвард 259

Китон Бастер 305, 306, 333

Клузо Анри-Жорж 335

Кобаяси Масаки, «Квайдан» 210

Кокс Алекс 142, 222, 255

«Прямо в ад» 222

Кормен Роджер 79

Корнелл Джозеф 194

«Король Нью-Йорка» 194

Коуэлл Генри 88

Кроненберг Дэвид 161

«Крот» 95

Кудо Ёуки 15, 147, 157, 167, 206, 234

Куросава Акира 110, 118, 231, 292, 298

Ланг Джессика 20, 335

Ланг Фриц 111, 321

Ланглуа Анри 52, 204, 322

Ли Майк, «Обнаженные» 226

Ли Синк 15, 16, 19, 158, 160, 170

Ли Спайк 142, 161, 170, 322

Линч Дэвид 213

«Синий бархат» 142

Лотреамон граф де 27, 28

«Лоуренс Аравийский» 218

Лундгрэн Дольф 242, 243

Лури Джон 13, 14, 15, 40, 46, 50, 62, 64, 73, 84, 92, 93, 96, 112, 116,
124, 164, 187, 201, 202, 262, 280, 281, 282, 324

«Лучший стрелок» 142

Макклард Майкл 90

Маккуин Стив 205, 242

Малларме Стефан 134

Марвин Ли 54, 163, 164, 294

Маркс братья 306

Маркс Карл 134

Мартин Стив, «Мое второе Я» 306

Мелвилл Герман 150

Мельвиль Жан-Пьер, «Самурай» 297, 298

Мерфи Эдди 306

Мидзогути Кэндзи 99, 131, 203, 240

Митчелл Эрик 13, 58, 61, 90, 96, 151, 190, 316, 317, 322

Митчум Роберт 17, 115, 148, 183, 236, 247, 300

Молина Альфред 19, 239, 260

«Молодожены» 36, 45

Монк Телониус 318

«Муха» 115, 184

Мюллер Робби 14, 15, 16, 17, 18, 19, 56, 107, 110, 137, 198, 239, 301,
302

Мюллер-Шталь Армин 176

Мюррей Билл 19, 335

Нагаса Масатоси 15, 157, 158, 160, 167, 206, 234

«Нападение крабов-монстров» 184, 277

Нейрс Джеймс 61, 90, 151, 317

«Ночь охотника» 115

Обловитц Майкл 96

Одзу Ясудзиро 5, 50, 94, 99, 110, 131, 167, 170, 171, 194, 203, 231,
292, 328

«Окольный путь» 194

Олтмен Роберт 306

Осима Нагиса 231

Остер Пол 307

Офюльс Макс 167, 203, 242

Пазолини Пьер Паоло 110

Паркер Крис 13, 57, 88, 187, 189

Паркер Чарли 27, 296, 298

Пекинпа Сэм 248, 257

Перес Роза 16, 176

Перкинс Карл 168, 328

Петрарка Франческо 283

Петри Элио, «Рабочий класс идет в рай» 43
По Эймос 59, 61, 90, 96, 151, 189, 190, 317, 322
«Полиция Майами: отдел нравов» 180
Поллок Джексон 194
Поп Игги 17, 19, 222, 223, 227, 256, 257, 262
«Птица» 296
«Пузырь» 277

Рабинович Джей 16, 17, 18, 19, 268, 295, 311
Райдер Уайнона 16, 176
Райт Стивен 15, 19, 216
Раппапорт Марк 75
Редглер Рокетс 66
Рейган Рональд 80, 276
Рембо Артур 111, 329
Ренуар Жан 53
Риветт Жак 53, 98, 110, 150, 161, 321
«Рискованный бизнес» 94
Рокуэлл Александр 75
Ромер Эрик 150
Росселлини Роберто 163
Роулендс Джина 16, 176, 288
Руис Рауль 52, 110, 161, 162
Рэй Линк 267
Рэй Николас 7, 11, 33, 34, 54, 93, 110, 127, 128, 129, 135, 145, 146,
147, 150, 153, 159, 188, 192, 219, 286, 292, 315, 316, 321, 332, 333,
334, 335, 336
Рэйми Сэм 256

Санте Люк 99, 146
Сарно Луис 327
Северник Крис 78, 192
Серк Дуглас 111, 129, 161, 219, 321, 322
Сервантес Сааведра Мигель де 109
Сигал Стивен 243
Сигел Дон 150
«Сквот», театр 62, 63, 64, 193
Скорсезе Мартин 127, 138, 178, 180, 243, 263
Смит Джек 99, 187
Смит Кевин 246
Смит Патти 59, 97, 230
Сноу Майкл 180
Спилберг Стивен 95
Спиллейн Микки 109, 150
Старк Ричард, «В упор» 298
Старк Сесилия 14, 96
Стерджес Престон 150

Стоун Шерон 20, 335
Страммер Джо 15, 147, 158, 160
«Страсти по косяку» 184
Стрип Мери 67
Судзуки Сэйдзюн 161, 203, 231, 298
«Сын Флаббера» 183

Такэмицу Тору 110
Тарантино Квентин 243, 248
«Криминальное чтиво» 301
Твомбли Сай 194
Томас Руфус 15, 147
Торнтон Билли Боб 17, 257, 273
Трюффо Франсуа 150
Турнер Жак 111

«У реки» 213
Уайльд Оскар 280
Уайльдер Билли 321
Уитакер Форест 18, 295, 309
Ульмер Эдгар Дж. 111, 219
Уорхол Энди 63, 64, 99, 149, 184
Уотерс Джон 89, 90
Уэйтс Том 14, 15, 16, 17, 19, 93, 112, 116, 127, 133, 164, 201, 227, 229,
262, 281, 324, 330
Уэнг Уэйн 273

Фармер Гэри 17, 247, 252, 260
Фассбиндер Райнер Мария 75, 154
Феллини Федерико 110, 133, 197
«Флэш Гордон» 149
Фолкнер Уильям 209
Форд Джон, «Искатели» 257
Франжю Жорж 162
Фрост Роберт 283
Фрэнк Роберт 316
Фуллер Сэмюэль 53, 128, 129, 145, 150, 153, 161, 219, 228, 263, 273,
316, 317, 318, 321, 322

«Хагакурэ» 280, 296, 312, 313
Хичкок Альфред 245, 335
«Хороший, плохой, злой» 190
Хоукс Скриминг Джей 14, 15, 147, 158, 160, 170, 222, 223, 262, 324,
325
Хоукс Говард 150, 153, 190
Хьюстон Джон 137, 154
Хэтеуэй Генри 219

Чаплин Чарли 306
 «Чокнутая семейка» 206, 234
 Чосер Джеффри 207, 287
 «Чувак» 218–219, 243
 «Чудовище из Черной лагуны» 277

Швиттерс Курт 111
 Шелли Мэри, «Франкенштейн» 298
 Штрауб Жан-Мари 133, 192, 279
 Штрогейм Эрих фон, «Алчность» 316
 Шуберт Франц 318

Эдсон Ричард 14, 37, 46, 47, 50, 64, 73, 85, 92, 125, 187, 194
 Элмс Фредерик 16, 17, 18, 19, 213, 290, 291
 Энгельс Фридрих 134
 Эспозито Жанкарло 16, 177, 212
 Эсташ Жан 98, 110
 «Мамочка и шлюха» 98

Юйе Даниэль 192

«Я сам здесь чужак» 33, 135
 Янг Нил 12, 17, 237, 247, 249, 261, 262, 263, 264, 265, 270, 271, 294,
 295, 299, 337

Содержание

Людвиг Херцберг. Предисловие. Пер. Е. Бурмистровой	5
Краткая биография Джима Джармуша	11
Фильмография Джима Джармуша	13

ИНТЕРВЬЮ

Пер. Е. Бурмистровой

Беседы с Джимом Джармушем	
Ральф Ойе и Вольфганг Штукенброк / 1980	23
Джим Джармуш	
Харлан Джейкобсон / 1984	36
Джим Джармуш	
Питер Белсито / 1985	50
Интервью с Джимом Джармушем	
Кассандра Старк / 1985	88
Странник в раю	
Джейн Шапиро / 1986	103
В промежутке	
Петер фон Бах и Мика Каурисмяки / 1987	123
Джим из асфальтовых джунглей	
Марк Мордью / 1988	137
Таинственный человек	
Люк Санте / 1989	146
«Таинственный поезд»: кадр за кадром	
Кэтлин Макгиган / 1990	165
Дома и в пути	
Питер Куох / 1992	172
Regis Filmmaker's Dialogue: Джим Джармуш	
Джонатан Розенбаум / 1994	183

Джим Джармуш	
<i>Дэнни Плотник / 1994</i>	215
Конец пути	
<i>Скотт Маколей / 1996</i>	236
Пуля в задницу	
<i>Джонатан Розенбаум / 1996</i>	244
Like a Hurricane	
<i>Марджори Баумгартен / 1997</i>	261
Интервью с Джимом Джармушем	
<i>Джефф Эндрю / 1999</i>	277
Восток и Запад	
<i>Крис Кэмптон / 2000</i>	309
Надо смотреть фильм, закрыв глаза	
<i>Тома Борез / 2005 (Пер. А. Брагинского)</i>	332
Указатель	339

Литературно-художественное издание

ДЖИМ ДЖАРМУШ: ИНТЕРВЬЮ

Ответственный редактор Александр Гузман

Редактор Ольга Серебряная

Художественный редактор Вадим Пожидаев

Технический редактор Татьяна Тихомирова

Корректоры Наталья Хуторная, Татьяна Никонова

Верстка Александра Савастени

Директор издательства Максим Крютченко

Подписано в печать 05.04.2007. Формат издания 84 × 108¹/₃₂.

Печать офсетная. Гарнитура «Петербург». Усл. печ. л. 18,48.

Тираж 7000 экз. Изд. № 420. Заказ № 261.

Издательский Дом «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192. www.azbooka.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО «Лениздат»

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 59.

Книгой «Джим Джармуш: Интервью» издательство «Азбука» открывает новую серию «Арт-хаус», которая будет посвящена знаковым персонам современного искусства. Интервью, представленные в данном сборнике, охватывают все творчество самого культового из культовых режиссеров наших дней, постановщика таких кинохитов, как «Вне закона» с Томом Уэйтсом и «Мертвец» с Джонни Деппом, «Ночь на Земле» и «Пес-призрак: Путь самурая», «Сломанные цветы» и «Кофе и сигареты». Корни творчества Джармуша лежат в нью-йоркском андеграунде конца 70-х, в той питательной среде, из которой выросли панк и «нью-вейв», современный экспериментальный театр и новое авторское кино. Ничего удивительного, что голливудским звездам Джармуш предпочитает людей с улицы и друзей-музыкантов — хотя звезды почитают за честь у него сняться. Эта книга читается как исповедь человека, который сломал Голливуд об колено, — и Голливуду понравилось!

Мы с Джимом говорим на одном языке.

Том Уэйтс

В фильмах Джармуша нет ни привычной логики, ни грамматики. Он их изобретает с нуля, как будто до него никакого кино вообще не было, и делает это походя... между затяжками сигареты.

«Афиша»

Его сценарии подобны японскому хайку.

Том Уэйтс

Зрительское представление о вашем фильме ценнее вашего собственного: зритель-то смотрит картину впервые.

Джим Джармуш



ISBN 978-5-91181-420-5



9 785911 814205

www.azbooka.ru

© Nicolas Guérin / Corbis Corporation / РФГ